الموسيقى الشرقية

والغناء العربي

نصرة الخديوي اسمعيل للفنون الجميلة

الجزء الثاني

تأليف

قسطندي رزق

الثمن ٣٠ قرشا صاغا

المطبعة العصرية
بشارع الخليج الناصري رقم ٦ بالفجالة بمصر



صاحبة السمو الملكي الأميرة فريال

كانت البشرى السعيدة منذ عهد قريب مهوى أفئدة خاصَّة المصريين وعامَّتهم وشغلهم الشاغل لما الجلالة مليكهم المعظَّم من أسمى مكان من قلوبهم ولالتفافهم حول عرشه الوطيد إذ أنَّ سعادة الرعية فى طاعة ملكهم على ما جآء فى محكم كتابه العزيز وما كادت تذاع البشرى بميلاد سموّ الاميرة السعيد حتى شخصت اليها العيون من أطراف البلاد واجتذبت اليها القلوب اجتذاب الكهربآء فطارت نحوها بأجنحة الصبابة والهيام وكيف لا وهي زنبقة وادي النيل – رمز السلام والطُهر وزهرة السمآء طول الدهر وخلاصة الأحساب والفخر – تستمدّ بهآءها من الشمس وتنال رائحتها العبهريّة من نسيم السَحَر قد حاك الخلاَّق ملابسها بدون أن يمدَّ اليها يداً فبلغت من البهآء والرونق ما عجز عنه ملبس سليمان فى ابّان مجده وسؤدده

« زنبقة وادى النيل »

ولما كان ابو جعفر من بين خلفآء بنى العباس الذين جعلوا للمغنين مراتب وطبقات وكان ابرهيم وابن جامع وزلزل فى الطبقة الأولى وكان زلزل يضرب ويغنّي أمامهم وجب علينا أن نردّد فى هذه الفرصة السعيدة ما غنَّاه امام المغنين عبده الحمولي وهو

جدّدي يا نفس حظّك منيتي الهاجر تعطَّف
وبشير الأنس وافى وحبيب القلب شرَّف

مولاي ومليكى المعظم انتهز هذه الفرصة المباركة لأرفع بها الى مقامكم السامى اسمى آيات الاجلال واصدق عبارات التهاني بميلادها السعيد سائلاً من لا يُسأل سواه بان يوطد عرشكم ويؤيد بكم دعائم العدل ويمكّنكم في البلاد من احياء آثار العلوم والفنون وتوثيق اسباب الحضارة والرقيّ ويجعل ايامكم تاجاً على مفرق الدهر ؟

خادمكم الطائع

قسطندى رزق

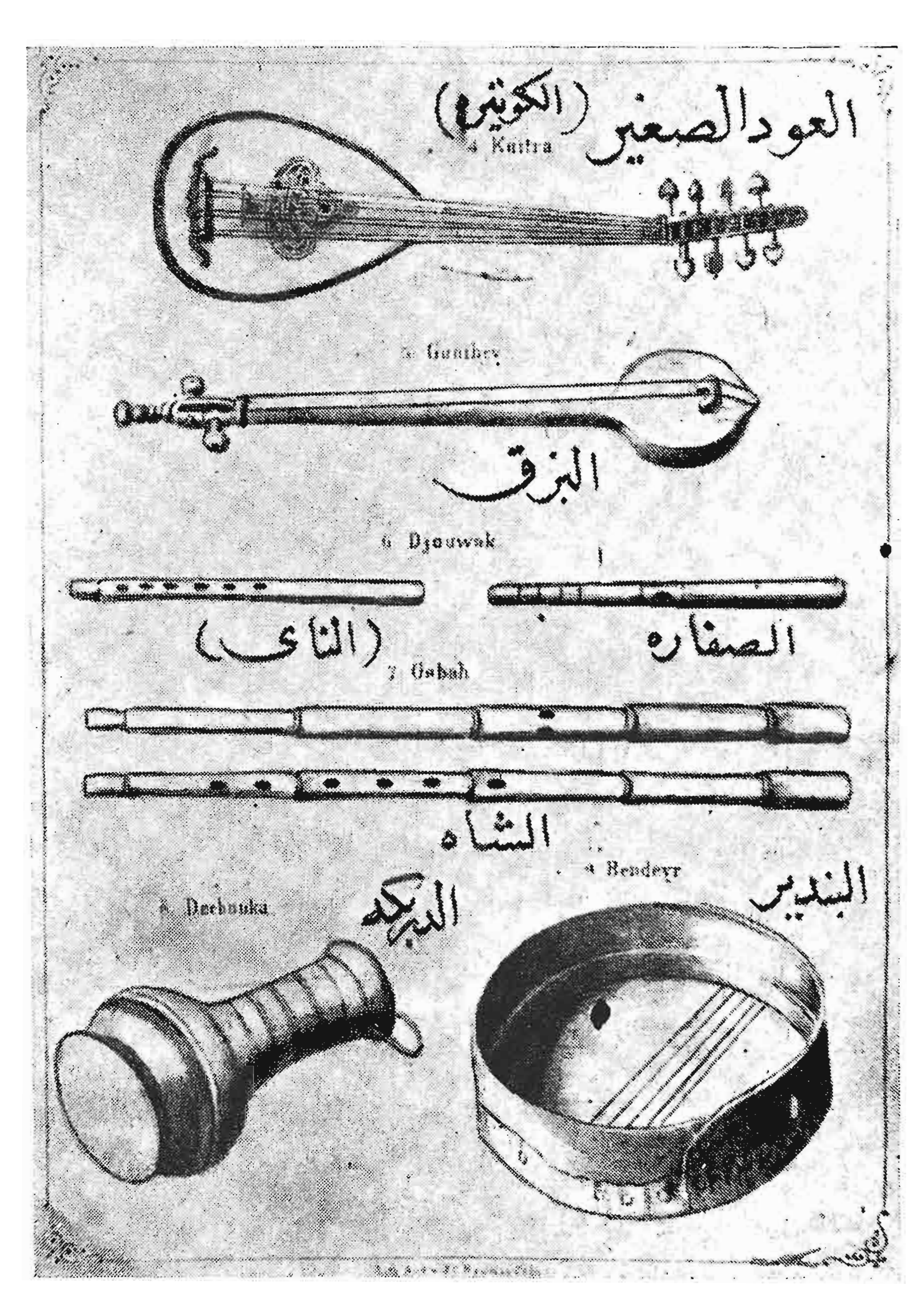


يا مليكَ البلادِ يا حارسَ النيلِ (م) سليلَ القرومِ والأبطالِ
يانصيرَ الفنونِ والأدبِ الغضِّ (م) وربَّ الحِجى وروحَ المعالي
جئتُ أحدو الى عُلاكَ كتابي والرجا أن يفوزَ بالإقبالِ
فَألُهُ الخيرُ أن يُزَجَّي بيومٍ قد تجلَّى به سَنَى فريال
صانك اللهُ يا حفيدَ أبي الأشـ بالِ حتى تُرى أبا الأشبالِ

مصر في ١٧ نوفمبر سنة ١٩٣٨

المؤلف ونصير الغناء العربى القديم

قسطندى رزق



الآت موسيقية

هذه الصورة مستعارة من مجلة المصريه الغرآء

المقـــدمة

لم يمرّ بالموسيقى الشرقية عهد هي فيها أحرج موقفاً من عهدها الحالي لما طفَح عليهـا من جانب أُروبا من شتّى الالحان التى تعوَّد الشبّان سماعها من طريق الراديو « والجاز » فى المراقص التى يغشونها ومحالّ السينما ممّا هيأ لبعض المجدّدين الأسباب فى إيجاد نغمات متقطعة السِلك متنافرة اللُحمة سقيمة المعاني مستكرهة على مواضعها ترتضخ روحاً خِلاسياً لا ترجع إلى أصل معروف أو قيـاس مألوف ولا تمُتُّ إلى العروبة بنسب أو سبب فحقَّ عليها القول أن تسمى باللقيطة التى معناها بالفرنسية ' batarde ' أو بالوليدة – من أب وأم مختلفي النوع – التى يقال عنها hybride

على أن ما نحن فيه اليوم ليس بأول عاصف هبَّ على هذا الفن فأنه فى زمن الرشيد والمأمون وفى عصر العباسيين الزاهر قام ابراهيم بن المهدى أخو الرشيد وأخذ يبدّل ويحذف من نغم الأغاني القديمة ما شاء ويخفف منها ما يلائم صوته وابتكر بذلك طريقة سموها الغناء الحديث وسموا طريقة الموصليّ الغناء القديم فتفرقت بالمغنين الأساليب وانتهوا جميعاً إلى التغلب على طريقة المهدى ورجعوا إلى الغناء القديم ولما تنكّرتْ موسيقانا على ما قدّمنا وفسدَت أوضاعها بكثرة الدخيل أخذنا على عاتقنا التصدى لصونها من عبث العابثين ونادينا مع الشاكين من أنصار الموسيقى القديمة وكتبنا على صفحات الجرائد مع رهط من أكابر النقاد بأن كل لحن غير جار تجديده على منحى القديم يُمَجّ وينبو عنه السمع

معلومٌ أن الغناء القديم قد ولعَ به الاهلون لعهد ساكن الجنان الخديوى اسماعيل باشا محيي الفنون الجميلة ونفقت سوقُهُ فى مصر بما لا مزيد عليـه وانتهت فيه المدارك الفنية الفذّة لكل من عبده وعثمان الى الغاية التى لا شيء فوقها سواء كان فى تهذيب الأغانى التى تتخللها الآهات أو فى ترتيب الأدوار والموشحات العربية فجاءت وراء الغاية فى التنميق والانسجام والتناسب والذوق الصحيح وانتشرت فى أنحاء الشرق ثم تناقلها الفقهاء من قرّاء القرآن الكريم فأجادوا فى تلاحين أصواتهم وأطربوا سامعيهم بحسن مساقهم وتناسب نغماتهم طبقاً لما أجازه الدين الحنيف فهل بعد هــذا يُسمح للمجدّدين من المصريين المسلمين فى مستهلّ نهضتنا وفى عصر الاستقلال تحت لواء الفاروق المفدّى مليك مصر واكبر ملوك الاسلام بأبدال نغمات العرب بنغمات الافرنجة وتقميصها خشن الجلباب بعد ناعم الخزّ وهل من العقل والمنطق أن يُستعاض عن صورة الحسناء بصورة الشوهاء فأذا حاول هؤلاء المجدّدون أن يمحوا تبعاً لسنة تنازع البقاء الغناء العربى من لوح الوجود لا لسبب سوى المنفعة المادّية فمحال أن تظفر بهم أمنية وباءوا حتماً بالفشـل والخسران ما دام القرآن يسمع

تجويده ثلاثمائة مليون من أهل الأسلام على وجه المعمور وما دام الفقهآء يرتّلون القصة النبوية وينشدون القصائد الحكمية فى الأذكار والموالد بنغماتهم العربية التي تدخل الآذان بلا استئذان وتعشقها الاسماع لعذوبتها فضلاً عن المنائر والمآذن والمنابر التى يُبرز عليها المؤذنون بحسن مساقهم ورخامة أصواتهم قرارات وجوابات السلّم الموسيقىّ العربى منادين « حيَّ على الصلاة . حيَّ على الفلاح الله أكبر » وكفى موسيقانا فخراً أن تقدّم جلالة مولانا الملك ليلة المهرجان الفخم الذي أُقيم بسراي الزعفران إبتهاجاً باستوائه على عرش مصر إلى الجوقة الموسيقية أن تلتزم جادّة الموسيقى الشرقية وتجري على مهاجها المتين وتحتفظ بروحها وطابعها فلنا في عطف جلالته السامي على الموسيقى وفى وزارته الحكيمة التى تحافظ على تقاليد شعبه وفىمعالي وزير المعارف نصير الأدب والعلم ما يحقّق آمالنا في توثيق دعائم الفن العربى القديم وتحصينه من معاول الهادمين ومن غارة المعتدين إذ لابقاء لأمة بدون لغتها وعواطفها وشعرها وموسيقاها والله غالب على أمره وهو وليّ التوفيق »

تحريراً بمصر فى ١٧ نوفمبر سنة ١٩٣٨ **قسطندى رزق**

كلمة حارّة اعترافاً بالجميل

« من أسدى اليكم معروفاً فكافئوه » (حديث شريف)

لا يفوتنى أن أشكر حضرات العلماء الافاضل الاساتذة حسن نبيه المصرى بك وخليل مطران بك وراشد العابد بك وعبد الله عفيفي بك وسيادة المطران كيرلس رزق المفتنّ والدكتور هلال فارحى والاستاذ عادل الغضبان على كلماتهم النفيسة التى بعثوا بها إليّ والتى قمت بنشرها فى هذا الكتاب كما أشكر المستر جون مورى ملتزم طبع كتاب عوائد وطبائع قدماء المصريين للمرحوم المستر ولكنسون لترخيصه لي بترجمة الثلاثة المجلدات للتأليف المذكور والاستاذ جرجس مخائيل تادرس لتفضله عليّ بتصفح المجلد الذى تضمن منها ذكر الموسيقى عند قدماء المصريين . وكذلك أشكر حضرتيّ الاستاذين احمد رامى ومحمود فؤاد الجبالي على ما جادت به قريحة كل منهما من قلائد الشعر تقريظاً لكتابي وإنى لأجهر بالقول بأن لسعادة الدكتور فارس نمر باشا ولحضرة الاستاذ الجليل خليل بك ثابت فى عنقي قلائد لا يفكّها المَلَوان لتفضلهما بنشر مقالاتى الصغيرة بتؤدة وهشاشة بالمقطّم الأغر الذى لا يألو جَهداً فى البحث عن الحقائق العلمية وخدمة الفنون الجميلة وتشجيع العاملين.

صاحب السمو الملكى الأمير محمد على توفيق

لسموّه ولع شديد بالموسيقى الشرقيـة على حدّ سائر أمرآء الأسرة العلوية الكريمة لا سيما جَدِّه العظيم المغفور له الخديوى اسماعيل باشا محيي الفنون الجميلة وكان عضو شرف بمعهد الموسيقى الأهلى الذى تأسس لعهد الخديوى عباس حلمي الثانى برئاسـة المغفورله حسين باشا واصف فضلا عن أن له عناية خاصة بتربية الخيل العربية الاصيلة التى وضع لها كتاباً نفيساً يقع فى مجلدين الثـانى منهما مكتوب بالانكليزية ومحلى بصُور فتوغرافية جميلة لجياد عربية وصور سروج ثمينة والشيء من معدنه لا يُستغرب فان محمـد علي باشا الكبير عمد الى تحسين سلالة الخيل فى مصر فاستحضر نحو ٤٥٠

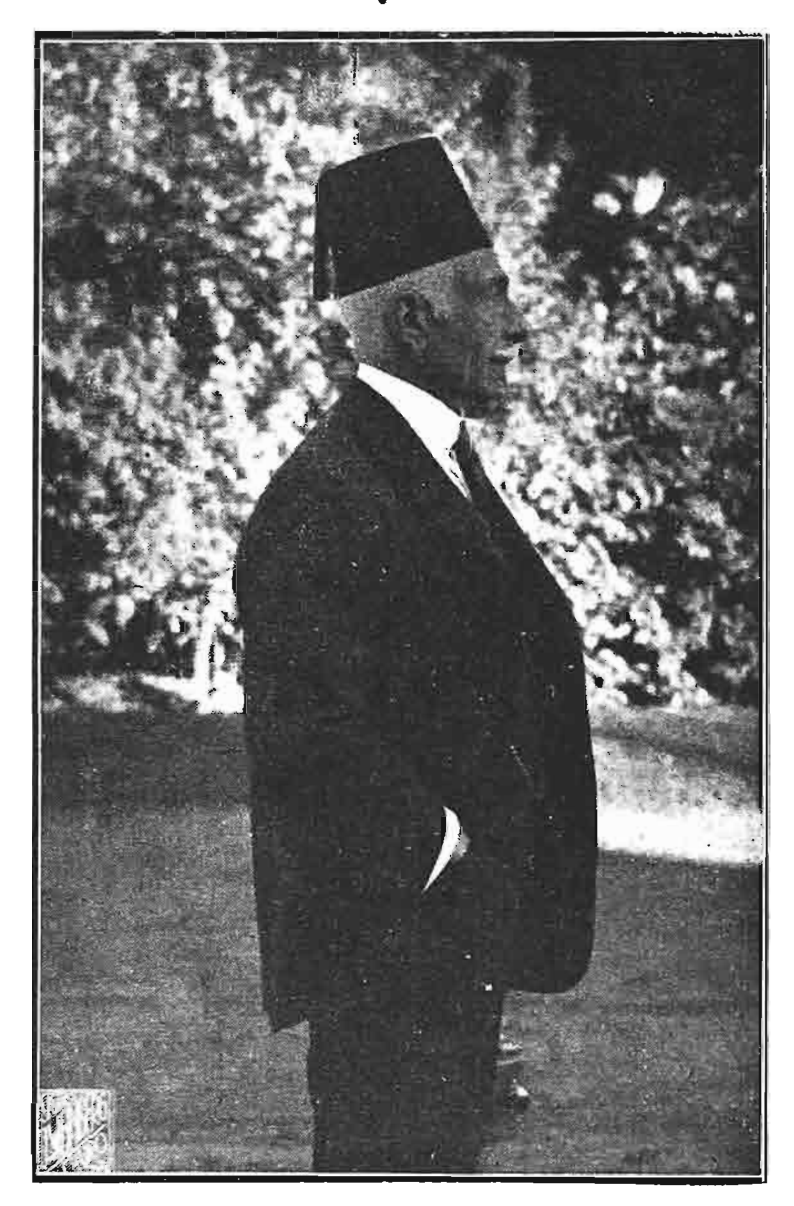


حِجْراً من أجود خيل نجد وسوريا وجعلها فى شبرا كما أن ابراهيم باشا وعباس باشا الأول وخرشيد باشا فانهم جلبوا عـدداً كبيراً من ذكور الخيل وأناثها من البلاد العربيه وحوران ولكن سوء القيام عليها أدّى الى عقم نتائجها . ومَثَل فساد سُلالة الخيل مثل فساد الموسيقى الشرقية

ولسمو الأمير الجليل عنـاية بالرحلات وتدوين ما شهِدَهُ من الآثار طوال أسفاره المتعددة في معظم أنحاء الأرض خدمةً للعلم وله عناية خاصة بتربية الزهور التى اقتنى منها فى أثناء رحلته الى أمريكا الجنوبية مجموعة كبيرة من البذور عُنى بزرعها فى حديقة سرايه فى منيل الروضة وهو بلا مراء عالم عامل وأديب فاضل وأمير عربي جليل .

سمو الأمير يوسف كمال

هو نجل المغفور لهُ الأمير احمد كمال الذي كان من أكابر أنصرآء الموسيقى الشرقية وأعاظم الولعين بها فلا عَجَبَ أن يشتهر صاحب الترجمة بشدة الميل اليها أيضًا (ومن شابهَ أباهُ فما ظَلَم) يجيد العزف على أربع آلات - اللوطة والقانون والكمنجة والطنبور - ولا يستحسن إلا سماع الاغانى والموشحات العربية حتى أنه حينما دَخل عَليه بسرايه فى المطريّة مطرب مصريّ كان قد استحضره للغنآء وبدأ يغنّي غناءه الخليط على أسلوب المجدِّدين قال له فى فورة غضبه: إن لم تُغنِّ غناءً عربيًا فخير لك أن تلزم السكوت لأن غناءك الروميّ مما تعافه النفس وينبو عنه السمع وما رأينا بين رصفائه أسْخَى منه يدًا فقد أفاض من سجال عُرفه على عائلة محمود



سمو الامير يوسف كمال

الجركشي العوّاد حين وفاتهِ وعلى عائلة أمين بوزرى ما أطلق جميع الألسنة بالثنآء عليه والاشادة بكرمه الجم ومواساته للبائسين من قدمآء الموسيقيين المصريين . ولسموّ الأمير شغف بالأسفار وقد جاب ممالك كثيرة كالهند وأميركا الشمالية والجنوبية وغيرها متفقداً فيها الآثار مما هيأله الأسباب في جمع أشياء كثيرة من العاديات الثمينة وله رحلات أخرى فى البحار على يخته وفى الصحاري برّاً لصيد الغزلان والوحوش الضارية وقد امتاز بعلوّ الهمة وكِبرَ النفس والأقدام على ركوب أعظم الأهوال فى سائر رحلاته التى يقصد بها خدمة العلم والبحث عن أسرار الطبيعة التى يُعَدّ سموّه من أكابر عشّاقها

الموسيقى عند قدماء المصريين

قد يلتوى علينا الأمر إذا حاولنا تكوين أية فكرة عن الموسيقى من جهة نوعها وطريقتها عند قدماء المصريين إلا أنه يُظن انها ارتكزت على قواعد علمية صحيحة وكانت لها مبادىء أساسية ثابتة حتى ان الكهنة أنفسهم قد ثابروا على تعلمها وأحاطوا بأصولها وفروعها زاعمين أنها استمدت من إله معرفة العلوم على حدّ ما ذكره ديودروس من أن المصريين يعزون اختراعها اليه وحده وهو الذى وهبهم فضلا عنها معرفة الشرائع والعلوم ورتب سائر شؤون دينهم وعلمهم ما لا يعلمون من علم الفلك وسائر الفنون الجميلة المفيدة . أما المساوقة (الهرمونيا) فقد نسب الى هرمس اختراعها وتأليف قانون لمعرفة ضروب الأصوات وأنواع النغم

وقد تبين من الاطلاع على صور قدماء المصريين أن محترفيها كانوا على بينة من التلحين الثلاثى الذى يقال له بالانكليزية Triple Symphony

ومن مساوقة الآلات للأصوات و بالعكس أيضاً وكانت جوقاتهم تتألف من أنواع شتى من مختلف الآلات كالعود والناى المفرد والمزدوج وغيرها التى كان يقوم بالعزف عليها عدة أشخاص منهم حتى انهم بلغوا على ما ذكره بتوليماى فيلادلفيس فى عددهم ما يربى على ستمائة عازف فى كل جوقة من حفلات الأنس ومجامع الطرب إذا اعتبرنا أن العازفين منهم على القيثارة بلغوا ثلثمائة عداً

ومما يلاحظ فى أثناء ضرب العود أن سبعة أو ثمانية مغنين فى جوقة واحدة كانوا يلازمون غيره من العازفين على « اللير » - آلة قديمة تختلف عن العود والقانون ومشدودة الأوتار فى وسطها - وغيرها من الآلات الوترية والنافخين فى الناى المزدوج

وكان من مألوف عاداتهم أن ينفرد واحد منهم أو امرأة بغناء « الصولو » وأن يصفقوا جميعاً بأيديهم بين كل موشحة من موشحاتهم تصفيقاً يختلف اختلافاً كلياً عن تصفيق المحدثين من المصريين لأن تصفيقهم مبنى على « ايقاعات بقصد التعبير عن الأزمنة الموسيقية بخلاف اليونان الذين يستعملون لها ضرب الأرجل

على أن النساء كنّ يضربن قديمًا فى بعض الأحوال « الدربكة » و « الطبلة » و « النقارية » بدون حاجة الى استعمال أية آلة وترية وكن يرقصن ويغنين على أصوات الآلات ويحملن بأيديهن سعف النخل وعروق الشجر عندما يذهبن الى المقابر لزيارة ضريح قريب أو عزيز لهنّ

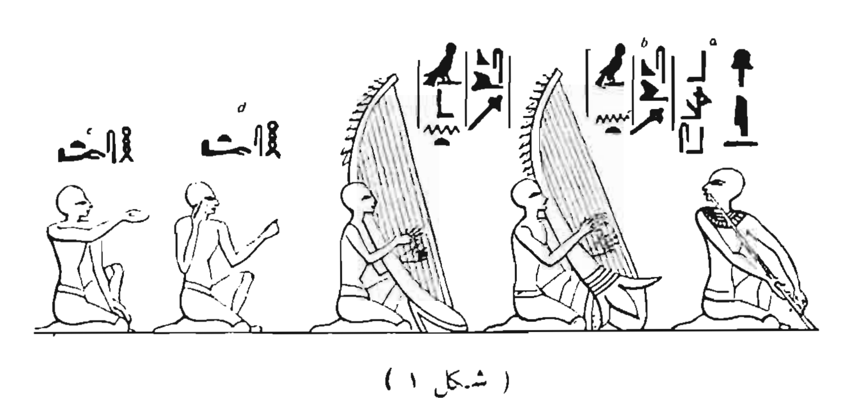
وغنى عن البيان ان فيثاغورس الذى قضى معظم حياته فى درس حكمة المصريين ذكر ان الموسيقى كانت تعتبر لديهم من الفنون النافعة المهمة وقد وافقه على ذلك أفلاطون الذى وقف على عادات المصريين وطبائعهم وأردف قائلا بأنهم يعدونها بنوع خاص ذات فائدة عظيمة وتأثير قوي فى عقول الشبان منهم مما حدا الحكومة على وضعها موضع الاعتبار وقد أباحت لأبناء المصريين جميعًا أن يتعلموا قسما منها وأدخلت فى برامج علوم الأدب تعلمها لا سيما ما كان منها مبنيًا على القواعد والأصول لأنها فى اعتبارهم منسوبة الى أصل سماوى كما أثبته كل من استرابون المؤرخ وديودروس

ومما يثبت ما كان بهم من طرب نازع الى الموسيقى خاصة وجود صور وأشكال الآلات الموسيقية منذ القدم على جدران مقابرهم وعلى علب الزينة واللّعب مما عثر عليه فى متحف برلين حيث يرى شكل امرأة مرسومة على علبة للزينة وهى ممثلة تعزف على القيثارة

ولا مشاحة ان المصريين لاهتمامهم بالموسيقى قد تلوها درسًا وأمعنوا فى بحثها حتى أوصلوها فى عصورهم إلى ذروة الكمال وان من اطلع على صور مختلف الآلات التى كانوا يستعملونها واستقرى ما خلفوه من الآثار الدالة على شديد نزوعهم اليها ووقوفهم على قواعد الهرمونيا ناهيك بالرموز والأشكال المرموز بها اليها ، أيقن ان مصر العزيزة أم العلوم والفنون وقد برزت العالم بأسره فى مضمار الحضارة والرقى والمدنية وكفى دليلا على نبوغهم فيها ماصرح به آتانيوس إذ قال بأن اليونان والبربر اقتبسوها عن اللاجئين اليهم من بلاد مصر وان الاسكندريين كانوا أكثر الناس علمًا بها من سواهم وأشد حذقًا فى العزف على ضروب الناى وسائر الآلات الموسيقية لا سيما القيثارة ذات الثلاثة اوتار

ومما هو جدير بالذكر ان بعض المصريين الذين كانوا من الطبقات العليا وكانوا على توفر حظ من اقتصروا على الغناء والعزف داخل بيوتهم وفى حضرة أخصائهم خلافًا للمحترفين الذين كانوا من الطبقات الدنيا فانهم كانوا يؤمون بيوت الاغنياء بالأجر ويجوبون الأسواق والمجامع فى المدن للارتزاق وكانوا على الغالب عميًا لا يبصرون (انظر شكل ١)

وكان الكهنة يعنون بترتيب شؤون الموسيقى واستيعاب أطرافها ويحرصون عليها من دخول أى أسلوب فاسد فيها



(شكل ١)

أما اليونان فانهم لولعهم بها على ما أيده سيسرون كانوا مشهورين بالحذق فيها لاعتبارهم فنون الرقص والغناء والعزف على الآلات الموسيقية من مستلزمات الثقافة ومن أركان التربية والعلم بخلاف الرومان فانهم اعتبروها مهنة عار تحط من كرامتهم ولا يجمل بحسب كل ذى حيثية أن يتعلمها أو يستعملها

على ان الامر بعكس ذلك عند اليونان كما تقدم بدليل ما اشتهر به أبامنينونداس انه كان أول من أحسن العزف على المزمار وقد قيل عن تيمستوكل انه لما رفض أخذ العود فى مجلس أنس استنكف الحضور من ذلك وعدوه غراً سمج الاخلاق وغير مهذّب

وكذلك اليهود فانهم لم يختلفوا عنهم فى مثل ذلك الشعور فضلاً عن انهم قد عدوها من متممات التربية والتعليم أسوة بالمصريين الذين عاشوا بين ظهرانيهم أزمانا طوالاً واقتبسوا عنهم كثيراً من عاداتهم إلا انهم ميزوا بين الموسيقى المقدسة وبين الموسيقى العالمية وفرقوا بينهما فيما يتعلق بالنغم التى كانت تختلف باختلاف المقام فكان لهم نشيد خاص بشعائر العبادة والافراح والمديح والشكر والنحيب lamentation كل شيء على حدته وكان يسمى نوع من النشيد بـ Epithalamium الخاص بالاحتفالات للزواج وغير ذلك احياء لذكر انتصار أو تبوء أمير للعرش أو ترديداً للحمد والشكر لله عزّ وجلّ أو انتحابًا وتلهفًا على مصاب عام أو تأسفًا على أحد الأخصاء لا سيما ما كان خاصًا بأعيادهم التى أدخلوا في أثناء الاحتفال بها العود والدف وغيرهما للعزف عليها بدليل ما جاء فى لوقا أصحاح ١٥ عدد ٢٥

« وكان ابنه الاكبر فى الحقل فلما جاء وقرب من البيت سمع صوت آلات طرب ورقص »

وكان الرجال والنساء يعزفون معًا داخل الهيكل على آلات مختلفة أخرى عزفًا مصحوبًا بغناء ورقص أثناء الاحتفالات الدينية

على أن بنات اللاويين عامة كن يعزفن وقد اختص قسم كبير من اللاويين لكثرة عددهم

بالغناء والعزف فى أثناء الاحتفالات الدينية بناء على أمر داود عليه السلام بعد أن كانوا يُستخدمون فقط لحمل موائد الطعام والستائر والأوعية اللازمة للمظلة وقد خص سليمان فى أثناء تشييد الهيكل فى أورشليم ١٢ كاهناً بالنفخ فى البوق ، وقد زعم يوسيفوس المؤرخ الشهير بأن لا أقل من ٢٠ موسيقى شهدوا الحفلة ولا أقل من ٢٠ من اللاويين والمغنين مما جعل سليمان يصنع ٢٠٠٠٠ ثوب من أجود الصوف للاويين و ٤ آلة من أجود النحاس رغبة فى تأدية أغانيهم عليها

وكانت النساء عند ما يموت لهن قريب يغادرن منازلهن ويلقين على رؤوسهن تراباً ووحلا ويولولن صارخات صراخاً محزناً حال مرورهن بشوارع المدينة وكن يغنين ألحاناً مشجية أسفاً على فقد قريب لهن ويعهد الى عدة عازفين ونادبين فى الاهتمام بندبه والبكاء عليه وذكر محاسنه مدة سبعين يوماً يكون فيها جثمانه تحت تصرف المحنطين

وكان اليهود يفعلون مثل ذلك فيما يتعلق بندب ميتهم والبكاء عليه طول مدة اعداد لوازم الجنازة وقس على ذلك سائر الرومان وقد حزن المصريون لموت يعقوب على ما أيده المؤرخون مدة سبعين يوماً

أما المزمار فهو أقدم عهداً من جميع الآلات المذكورة فى الكتاب المقدس ويرجع اختراعه الى عهد نوح عليه السلام بدليل ما جاء فى سفر التكوين اصحاح ٤ عدد ٢١ كما يأتى بحروفه : « واسم أخيه يوبال الذى كان أباً لكل ضارب بالعود والمزمار »

على أن الدُّف الذى كان يستحسن استعماله فى الحفلات الدينية كان على ثلاثة أنواع مختلفة . النوع الأول منها الدف المستدير الشكل ، والثانى المربع أو المستطيل ، والثالث المركب من مربعين تفصلهما عارضة وكان يُضرب عادة باليد وكانت النساء تستعمله أكثر من الرجال على حدّ ما جاء فى سفر الخروج أصحاح ١٥ عدد ٢٠

« فأخذت مريم النبيَّة أخت هارون الدف بيدها وخرجت جميع النساء وراءها بدفوف ورقص »

وفى أيوب اصحاح ٢١ عدد ١٢ « يحملون الدف والعود ويطربون بصوت المزمار »

وبيِّنٌ أن العود والرباب والدف والصنوج كانت فى الغالب تستعمل فى هياكلهم فى أثناء العبادة بدليل ما جاء فى أخبار الأيام الأوَل اصحاح ٢٥ عدد ١ « وأفرز داود ورؤساء الجيش للخدمة بنى آساف وهيمان ويدوثون المتنبئين بالعيدان والرباب والصنوج » ، وفى المزمور المائة والخمسين لداود عليه السلام « هللويا سبّحوا الله فى قدسه . سبحوه فى فلك قوته . سبحوه على قواته . سبحوه

حسب كثرة عظمته . سبحوه بصوت الصور . سبحوه برباب وعود . سبحوه بدف ورقص . سبحوه بأوتار ومزمار . سبحوه بصنوج التصويت . سبحوه بصنوج الهتاف . كل نسمة فلتسبح الرب هللو يا »

ومما نحن دائماً على مرية منه ان اليهود درسوا الموسيقى على نفس طريقة المصريين واليونان لأن النغم كانت فى الزمن السابق لاختراع التدوين بالنوتة تصل الى الخلَف بطريق النقل وقد تتوقف على ذوق وذاكرة محترفى فن الموسيقى وأحرِ بها أن تكون على ضروب شتى وفى حرز حريز

ولا يعزب عن البال ان اليونان الأقدمين والمصريين لم يكن لديهم وسائط يتذرّعون بها لايصال النغم والتلاحين لسواهم أسوة بالأمم المحدثة من حيث الدقة والضبط والأمانة فى النقل

ولم يكن ثمَّ اعتراض على دراسة الفن نفسه اذا اعتبرنا أن غرضهم يرمي أكثر الى إثارة العاطفة من تشنيف الأذن ومن المحال أن نقرر أن الكهنة المصريين قد عنوا فى أزمانهم الغابرة باستنباط الأساليب لحفظ ألحانهم الشجية من الضياع أو وثقوا بنقلها الشفوى وثوقاً تاماً لأنهم كانوا يحرصون على كتمان سر هذا الفن حرصهم على غوامض أسرارهم وإذا تصفحنا ما كان اليونان يستعملونه من حروف الهجاء على طرق مختلفة لنقل التلاحين أيقنا ان المصريين أنفسهم كانوا يضارعونهم فى ذلك مع مافى تلك الأساليب من ارتباك ونقص على حدّ سواء مع العلم بأنه كدليل مقنع على ما تقدم فى احدى صور « هرقولانيوم » صورة امرأة تعزف على « اللير » (المقدمُ وصفها) ذات الاحدى عشر وتراً وصورة أخرى تمُثل امرأة تغنى وهى ممسكة بيدها ورقة اما أن تكون محتوية على علامات النوتة أو على نص القطعة الغنائية التى تؤديها

على أن شاعراً وموسيقياً يقال له تربائدر طار صيته فى نحو سنة ٦٧٠ قبل الميلاد قد اختلف فى هذا الرأى على ماعزونا من اختراع حروف الهجاء فى تدوين التلاحين الى اليونان

أما الألف والستمائة والعشرون نوتة المختلفة فان بها من التعقيد ما يتعذر علينا تلاوته أو انطباعه على لوح الحافظة

ولا سبيل لنا للاستدلال على طبيعة الموسيقى المصرية إلا أن نستقى من معين معلومات بعض حكماء اليونان كفيثاغوروس وأفلاطون وغيرهما ممن قضوا زمناً طويلا فى القطر المصرى وقد ذكر استرابون ان أفلاطون واكسودوس قضيا ٢٤ سنة فى مصر وقد نقل عن المستر شابيل أن فيثاغوروس اقتبس عن بابل أو عن مصر معرفة الديوان الموسيقى وقد دحض بتوليماي نسبة اختراعه الى قصة المطرقة والسندان المعلومة ويرجع اختراع السلم الى فيثاغوروس بنوع عام

وقد نقل عن سنكُنيات أحد كهنة الفينيقيين فى عصر لا يعلم بالتحقيق أن الصيدونيين هم الذين وضعوا فن الموسيقى واليهم ينتهي اختراع أكثر الآلات القديمة وفى رأى بعضهم ان هذا الفن لم يبلغ ما بلغه من الاتقان عند الاسرائيليين لعهد داود إلا لما كان من استحكام الصلات بين بلاط أورشليم و بلاط صور وقد اختلف المؤرخون نقلا عن الضياء لليازجى فى أصل الفينيقيين فقيل هم من العرب أبناء اسماعيل بن ابراهيم وقيل من أبناء كنعان بن حام وَرَدوا فينيقيـة من أرض أشور لحيف وقع عليهم هناك فنزلوا فى المكان الذى اختطوا فيه مدينة صيداء انتهى »

و يُستنتج مما قرره بلوطرخس وعدة مؤلفين أُخر أن أفلاطون وفيثاغوروس عُنيا بهذا الفن أعظم عناية وأن ثانيهما اعتبره فنًا شريفًا ساميًا الغرض منه تهذيب العقل وتلطيف الطباع

وحم على الفيلسوف أن يعدَّه بلا مراء دراسة عقلية أكثر من أن يعدَّه ألهُية يتلهى بها ومدرّبًا النفس على الفضائل ومكارم الاخلاق

وقد أنحى باللائمة على من يعدُّه مثيراً للحواس بدلاً من أن يُصار خاضعًا لذكاء العقل وواقعًا تحت اختبار قواعد المساوقة المتناسبة المسماة بالانجليزية Rule of harmonic proportion

وكانت فكرة هـذا الفيلسوف تنحصر فى أن الهواء مركبة الصوت وأن الصوت هو ما يصدر عن كل حركة اهتزاز مماثلة فى أجزاء قسم رنان تحدث فى الهواء تكون سببًا له فذبذبات وتر ما أو أى جسم آخر رنان تؤثر فى الاعصاب السمعية مع احساس الصوت اذا اتصلت بالهواء وقد برهن على ان هذا الصوت يكون اما حاداً أو غليظًا على نسـبة ما تكون الذبذبات سريعة أو بطيئة وقد تشعَّبت آراء علماء آخرين فى هذا الباب

وقد صرَّح اريستوكسينوس بقوله ان الأذن هى المقيـاس الوحيد للتناسب الموسيقى استناداً على أن هذه الحاسَّة ذات دقة كافية خاصة بأغراض موسيقية دون أغراض رياضية وأردف قائلا انه من الغباوة أن يُعمد الى دقة اصطناعية بأن تمنح الأذن ميزة تتجاوز قوتها التمييزية الخاصة بها و بناء على زعمه هـذا دحض أنواع سرعة الصوت والذبذبات والمناسبات لفيثاغورس لاعتباره إياها خارجة عن الموضوع بقدر ما هى حالَّة محل أسـباب منفصلة عنه فى مكان التجربة وقد جعلت الموسيقى ترمى الى غاية عقلية بدلا من غاية حسّية

على أن اتساع نطاق البحث الحديث كان مؤيداً لما ارتآه فيثاغورس كل التأييد وقد تناصرت الادلة والبراهين على صحة ما قرره الاخير من البيان الذى لا تلابسه غمَّة

ورب سائل جدّي يسأل ما هو آت ممن تنسّم فيثاغورس هذا العلم الخاص بالصوت . وهل وصل الى هذه النتائج بمجرد تجارب خاصة ؟ وقد يُجزم بأنه مدين فى ذلك الى أولئك الذين درس عليهم علماً كان وجهة أنظار الباحثين ولم يصل الى جمع أشتاته إلا بما استصبح بضوئه فى مضمار التنقيب فى بلاد مصر وليس فى بلاد اليونان

ثبت بالبيّنات الواضحة ان مذهب فيثاغورس الذى انفرد بسبر غوره لم يصدر عن بلاد اليونان وان آراءه أورد عليها النصوص الصحيحة والحجج المصرية المحضة بدليل ما أثبته فيما يختص بالصوت الحادث عن وتر طويل ووتر قصير متساويين فى النوع والغلظة من أن للوتر الأقصر ذبذبات اكثر سرعة وصوتاً اكثر حدة

على انه وضح جلياً انه اقتبس عن المصريين فضلا عما تقدم ذكره معرفة النظام الشمسى الذى ظل فوق طور إدراك الأوربيين قاطبة لعهده الى أيام كوبرنكوس وكان أعرف الناس به دون اليونان ولا شيء أدل على صحة ذلك من أن جمبليكوس صرّح قائلا بأن فيثاغورس استمد معلوماته كلها فى مختلف العلوم من مصر وأطلع تلاميذه عليها فضلا عن أنه تخرج على الكهنة المصريين فى علوم الفلسفة واستخدم الموسيقى لمعالجة الأمراض الجسدية والعقلية لما لها من التأثير فى الصحة والفضل عليها ناهيك بما لها من مزايا فى تليين الطباع واثلاج النفوس وشحذ الهمم واستجمام القرائح

ومن عادات قدماء المصريين انهم كانوا يُجلسون فى وسط أو فى ناحية من نواحى المكان فى أثناء احتفالاتهم الخاصة المطربين الذين كانوا يستأجرونهم لغرض ادخال السرور على نفوسهم وكان بعضهم يجلس القرفصاء على الأرض تشبهاً بالأتراك خاصة والشعوب الشرقية عامّة فى ذلك العصر وكان يصحبهم راقصون رجالا كانوا أو نساء ومن الجنسين أحياناً وكانت مهمتهم تقضى باتخاذ كافة الحركات الجذابة الباعثة على السرور والضحك

وقد كان اليونان مولعين بالموسيقى والرقص أيضاً منذ العصور الخالية وقد اعتبرهما هوميروس من الضروريات فى الأعراس تذرعاً بالتسلية والابتهاج ونزع منزعه كل من بلوطرخس وارستوكنوس وأردف الأخير قائلا بأن الموسيقى تبطل مفعول الأشربة الروحية التى تتلف حياة الانسان شيئاً فشيئاً وتستنزف دمه قطرةً فقطرة حتى يضمحل وهو لا يدرى وتسكن فورة ألم الجسم والعقل وتعيد اليهما الهدوء والاعتدال والطمأنينة

أما نحن فلا نستطيع أن نعرف الا الشيء اليسير من هرودوتس عن ماهية الموسيقى المصرية

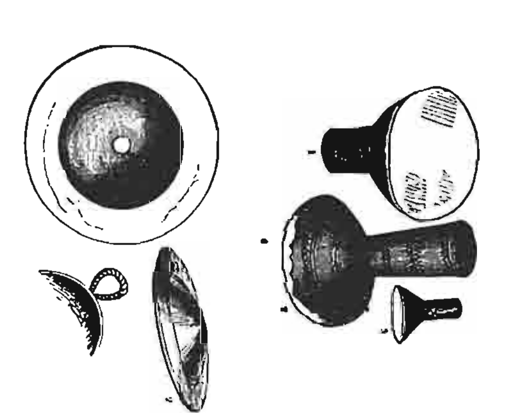
وأسلوبها أو من أى مؤرخ آخر أتي على ذكر شيء من مباحثها وأصولها ، غير ان أبا التاريخ أبان لنا أن فى بعض أغانيهم نوعًا يدل على الشكوى وهو نفس النوع الذى يقال له « مانيروس »

ويُضارع غناء اليونان المعروف بغناء لينوس والمشتهر سماعه فى فينيقيا وقبرص وسائر الجهات الأخرى فى أثناء الجنازة وفي المآتم عند اليونان

ومن البديهى أن هذا النوع المحزن من الغناء لا يعم جميع الاغانى الخاصة بمجامع السرور وحفلات الأعراس لأن للشعب المصرى ميلا فطريًا الى الفرح

وقد شده المؤرخ اليوناني ما سمعه على ضفاف النيل من الغناء المشابه كما ذكر وما رآه من أشياء كثيرة فى أثناء أبحاثه واستقصائه الا أنه لا يعرف مكان صدوره لكنه يؤكد أنه ظهر قبل التاريخ من أزمان بعيدة وانه اتخذ له اسم مانيروس نزولاً على مشيئة ابن أول ملك نزلت به صرعة الموت عاجلا واحتفى بجنازته المصريون احتفاءً مهيبًا وغنوا هذه الأغنية المحزنة وهى أول الأغانى وواحدتها التى استعملوها فى مستهل تاريخهم وأردف قائلا « إذا كان هذا الغناء صادراً عن مصر أو يرجع الى أصل فينيقى فلا يتسع المجال الآن لبحثه أو الكلام عليه »

وكان يعزف فى السهرات الغنائية الرجال والنساء على العود والقيثارة و « اللير » وينفخون فى الناى المفرد والمزدوج ، أما المزمار فهو خاص بالرجال فقط ، وأما الطمبور والدربكة فخاصان بالنساء


(شكل ٢ — رسوم الدربكة والصنوج)

ويندر رؤية صورة للدربكة بين رسوم طيبة ولا يزال شكلها للآن على ما كانت عليه قبلاً وقد اختص بقرعها القرويات « والفلايكية » على نهر النيل (انظر شكل ٢) وهى مصنوعة من جلد ماعز يُشَدّ على اناء من الفخار الذى هو عبارة عن اسطوانة فارغة يتصل بها مخروط مشذب وتضرب باليد وتعرض لحرارة الشمس أو لنار ضعيفة اذا ارتخى جلدها وتحمل بحبل يربط بعنق الضارب لها المؤدى النغمة بأصابع يده اليمنى ويمسك باليسرى حافتها الرأسية من أسفل لكى يصور بضربه نغمة «الباص» الواطئه على حدّ ما يصنع قدماء المصريين أنفسهم بالطمبورة المرسوم شكلها بين الرسوم القديمة وكان لهم ما عدا ذلك صنوج وصولجانات اسطوانية تخرج كل اثنتين منها عند الدق صوتًا معدنيًا حاداً وكانت الصنوج مصنوعة من خليط من المعدن والنحاس أو مركبة من النحاس والفضة ولا فرق بين

شكلها القديم وشكلها الحديث إلا فى الحجم فان قطرها بلغ قديمًا سبع بوصات أو خمس بوصات ونصفًا ويقول كليمانس بان العرب كانوا ينزلون إلى ميادين الوغى على أصوات الصنوج التى تعتبر ضمن الآلات العربية القديمة

ويلحق بالصنوج الطبول وآلات أخرى ذات ضجيج وما ماثلها وكثيراً ما تستعمل فى الحفلات والاعراس

غير أننا لا نجد فى جملة رسوم طيبة ما يثبت استعمالها فى الاعراس والمواسم لقدماء المصريين

أما الذى يوجد فى كفنه زوج من الصنوج فانه يعتبر فى هروغليفيات الخارج كأنه موسيقى لأحد الآلهة

أما الصولجانات الاسطوانية فانها كانت تستعمل على حد سواء فى الحالات العسكرية وفى حفلات الرقص وفى الاحتفالات الرسمية مع الآلات الموسيقية الاخرى وهى تختلف قليلا بعضها عن بعض من حيث الشكل إلا انها مركبة من يد أو اسطوانة يعلوها شكل رأس أو شىء آخر مزين ومصنوع من النحاس أو من معدن رنان آخر . أما القبضة فانها كانت منحنية قليلا ومزدوجة تنتهى فى طرفها العلوى برأسين يمسك الضارب واحداً منهما بكلتا يديه ويتوقف ما يحدث من الصوت على ما للضارب من القوة وقد يحتمل أن يكون الرأس المقدم ذكره محتويًا على كرة معدنية مطلقة تعطى ضجيجًا ورنينًا كلما هزت هزاً وانا لنجد مثل هذا الصوت الرنان ضروريًا على ما يُظن فى الموسيقى العسكرية منذ ثلاثة آلاف سنة كما هو ضرورى لها فى زماننا الحاضر

أما الاشياء الموجودة فى يدى خادم أنور فقد تكون كما نخاله نوعا من أنواع الصاجات المستعملة فى الرقص وحسبك ما يوجد فى متاحف أوربا مما يماثلها وقد يخيل لنا انها كانت تستعمل لهذا الغرض أيضا . وهى مصنوعة من العاج أو الخشب ومسطحة وفى احدى نواحيها ثقب يمر به حبل يربطها تمامًا . وكانت منحنية الى الخلف ومنتهية دائمًا برؤوس بشرية تتكون منها الاجزاء المصفقة معًا أما الاجزاء التى يغشاها العاج من الخارج فكانت مزينة فى الغالب بنقوش تمثل الالهين بيس وآنور اللذين كانا يرأسان الرقص وأشكال بعض حيوانات اخرى وفى اعتقادنا ان فى امثال هذه الصاجات رؤوس خنازير مستديرة الشكل تشابه رؤوس مسامير عريضة نراها بالاشكال فى أيدى بعض الراقصين ضمن رسوم هركولانيوم وقد يخيل الينا انها تصحب آلة « اللير » التى يعزف عليها

شخص آخر كما نراها فى نفس الشكل ولا نعلم إذا كان الكتبة من اليونان أو من اللاتين قد استوعبوا أصولها

ولا أكتم حضرات القراء انى مدين فى هذه المعلومات التاريخية النفيسة الجامعة للعلامة المرحوم « ولكنسن » مؤلف كتاب « عوائد وطبائع قدماء المصريين » التى اقتبستها منه كما سبق الايماء اليه فى أول صفحة من الكتاب

ويُستنتج مما تقدم فى المقالات السابقة أنا نجد لقدماء المصريين فى شغفهم بالموسيقى عذراً بيناً ، وقد قفا أثرهم اليونان والرومان ولهم نوادر غريبة رواها عنهم قدماء المؤلفين وقد قيل ان مزمار (شبابة) إسمانياس الموسيقى الطائر الصيت من طيبة يساوى ثمنه ثلاث وزنات تعـدل قيمتها ٥٨١ جنيهاً انكليزياً و٣ شلنات ، وقد صرح اكسينوفون قائلا انه ما من أحد من النافخين فى المزمار العاديين الذميمي الصيت يريد أن يشار اليـه بالبنان ويطيب ذكره فى المحافل الا أن يجزل العطاء وينفق مالا وافراً فى شراء فاخر الرياش وأنيق الملابس حتى يظهر بمظهر النوابغ بشرط أن تحيط به حاشية من الخـدم وذلك ناشىء عن كثرة أرباحهم والدليل على ذلك مارواه أوموبوس أن عازفاً بالعود فى آثينا تقاضى كأجر يوم فقط وزنة تبلغ قيمتها ١٩٣ جنيهاً و١٥ شلناً بخلاف الممثلين على المراسح للرومان فان أجورهم قليلة بالنسبة الى الموسيقيين

على أن روسكويس الممثل الرومانى الشهير الصديق لكل من سيلا وشيشرون الذى توفى سنة ٦٩ قبل الميلاد قد بلغ أقصى ما تقاضاه كأجر له مدة عام ٤٣٠٦ جنيهاً و٩ شلنات و بنسين لان فن التمثيل كان بادىء بدء مهملا وصغير القدر ، غير انه لما عظم شأنه فيما بعد وامتد رواقه الى أبعد مدى باكتراث الشعب له همَّ رؤساء التمثيل بتكوين عدة فرق فى أنحاء المدينة وتهيأ لهم من المهابة فى صدور الشعب ما جعلهم موضع ثقتهم يطلعونهم على دخائلهم رغبة فى فض المشاحّات والمنازعات والعداوة الفاشية بينهم فى بعض الأحيان

ومهما يكن ميل المصريين الى المداعبة والمزاح عظيما فانهم لم يقتلوا التمثيل درساً ولم يشتهروا به الا انهم امتازوا بالسخرية والرقص ، والتمثيـل المبنى على الاشارات باليد بدون تكلم لعهد أوغسطوس قيصر

ومما لا يختلف فيه اثنان ان اختراع التمثيل يرجع الى اليونان وهو ينقسم الى نوعين النوع الاول المحزن والنوع الثانى الهزلى (تراجيديا وكوميديا) وقد أضاف اليهما الرومان نوعاً ثالثـاً يقال له

« البانتومين » أى التمثيل بالايماء والاشارات وكان من العادات المألوفة أن يعهد إلى جوقة موسيقية فى العزف بين الفصول

على أن فن التمثيل سواء كان ينسب اختراعه إلى اليونان كما تقدم أو كان صادراً عن بلاد مصر فان الممثلين قاطبة قد قاسوا فى مزاولته كؤوداً باهراً من لدن الكهنة المصريين الذين نصبوا لهم الحبائل الخفية وكانوا يصدرون الاوامر تلو الاوامر للنهى عنه والتنبيه على إلغائه

أما الآلات الموسيقية فانها تختلف فيما بين الجوقة العسكرية وبين الجوقة الغنائية ورب سائل يسأل عما اذا كانت الآلات المستعملة فى الجوقة الاولى ماثلة فى الرسوم القديمة إلا أن المهم منها قد يكون النفير والطبل فيستعمل الاول منهما لترتيب الجيش ودعوته الى الهجوم والثانى لتنظيم سير العساكر وانعاشهم لما أن الغرض من الموسيقى العسكرية يرمى الى ترتيب سير العساكر وحفظ نظام الصفوف تفاديًا من وقوع الخلل وتزاحم الصفوف بعضها على بعض

أما نفير العسكر فهو يشبه النفير الذى كان يستعمله الاسرائيليون ويبلغ طوله قدماً ونصف قدم تقريبًا وهو بسيط الشكل ومصنوع على ما يظهر من النحاس يُمسك بكلتا اليدين عند ارادة النفخ فيه ومن الجائز أن يستعمل وحده أو مع الطبل وبعض آلات أخرى فى جملة الجوقة العسكرية (انظر شكل ٣). أما ملابس الموسيقيين المعينين فى الجيش فهى لاتختلف عن ملابس سائر العساكر إلا أن الفرق المميز للموسيقيين عن سواهم أنهم عزل من كل سلاح هجوميًا كان أو دفاعيًا (انظر شكل ٤)



شكل ٣ ــ ١ نافخ فى النفير ٢ قارع الطبل ٣ و ٤ رجلان يحملان صاجات شكل ٤ النافخ فى النفير طيبة

وبعض الرسوم ترينا الفرق ظاهراً للعيان وهو أن للنافخين فى النفير ولقارعي الطبل فى مقدمة الشكل لباساً خاصاً يمتاز عن لباس العساكر من رامي السهام وحاملي السلاح وقد رُوى أن كل

عساكر الآلاتى الذين ساروا فى موكب حافل بطيبة احتفاء بعيد أو لتقديم أحد القرابين كانوا مرتدين رداء عسكريًا واحداً لا اختلاف فيه غير أننا ولو سلمنا أن موسيقيي الجيش المصرى كانوا عزلا من السلاح على ما هو ظاهر فى الاشكال المرسومة فلا نستطيع أن نجزم به جزماً قاطعاً لأن الموسيقيين المذكورين اذا سار الجيس وهم فى مقدمته بقصد الهجوم على العدو يحتمل أن يتقلدوا أسلحتهم من السيوف والدروع أو غيرها أسوة بسائر عساكر الجيش

أما ما كان من أمر النفير فهو مستقيم الشكل كالنفير الرومانى أو كنفيرنا العادى و يستعمل عامة فى سائر الامور المهمة غير أنه لا يمكن القطع به فيما اذا كان النفير الذي يستعمله « الخيالة » المصريون يختلف شكلاً على حد النفير الرومانى المائل إلى الانحناء من ناحية طرفه والشبيه بعصا العرّاف وهو يحل محل البوق الذى يستعمله المشاة فى الجيش الرومانى

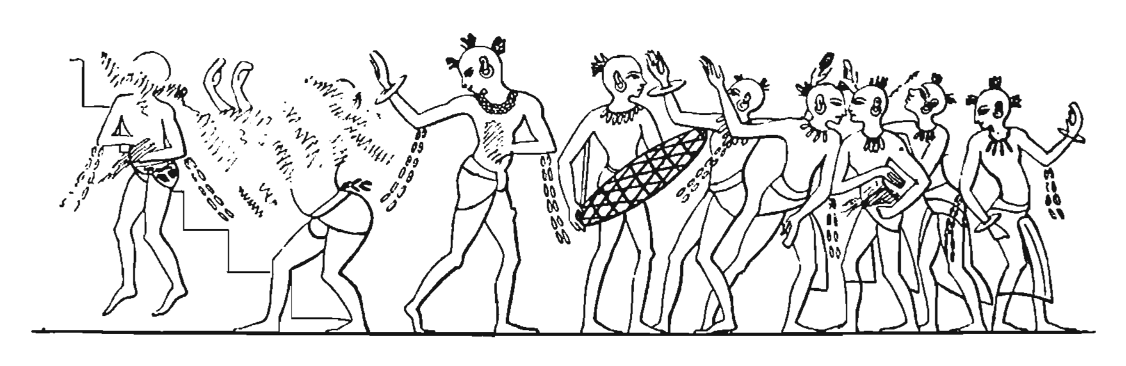
على أن لليونان عدة آلات متنوعة كانت تستعمل استدعاءاً للجيوش إلى نزول ساحة الوغى فالمزمار اختص به اللاسودمينيين وأهل كريت والعود (الذى يقال عنه بالانجليزية lute) كان خاصاً بغيرهم وقد روى بلوطرخس أن كثيراً منهم كان يفضل «اللير » المقدم ذكرها على سواها والتى كان يستعملها أهل كريت للغرض نفسه أما النفير فلم يكن يستعمله اليونان لأول عهدهم بدليل أن هوميروس قلّ أن ذكره فى حصار ترِوادة حيث كانت الآلات الرئيسية المزمار و « الاير » والناى أما النوع الذى يشبه النفير (و يقال له « Salbena ») فكان أقدم عهداً مما ذكر فى بلاد اليونان والمشتهر به أن مخترعه منرفا أو تيرونيس بن هرقل وقد قيل انه كان فى قديم الزمان مستعملا كآلة عسكرية أو آلة موسيقية ينفخ فيها الموسيقيون فى الشوارع

ومن الغريب أن النفير كان فى بعض أقسام القطر المصرى مكروهاً وكان ينفر من سماعه الأهلون والدليل على ذلك أن أهالى بوزيريس وليكوبوليس أهملوا استعماله ظناً منهم على ما صرح به بلوطرخس أن صوته يشبه نهيق الحمار أو روحاً شريراً « تيفونيا » وأقل ما فيه انه يذكرهم رغم أنوفهم حيوانًا يرمز به الى روح شرير

وكان للاسرائيليين أبواق يستعملونها في ساحات الوغى ولأغراض خاصة بشعائرهم الدينية و بالاحتفالات والافراح وكانت مزاولتها تقع فى نفوسهم موقعاً جليلا بدليل ان الكهنة كان يعهد اليهم فى النفخ فيها بأنفسهم وكانت الابواق على عدة أنواع مختلفة كان بعضها مصنوعاً من الفضة و يبلغ طول الواحد منها ذراعاً أو قدما ونصف قدم ينتهي الى أنبوبة بغلظة المزمار وهذا النوع قابل

للاستعمال فى سائر الظروف على ما تقدمت الاشارة اليه والبعض الآخر مصنوع من قرون الحيوان كالبوق الاصلى للرومان وأجرى استعماله فى حصار جريكو على ما رواه الكتّاب خاصة (جريكو مدينة قديمة من أعمال فلسطين وتبعد مسافة ٢٥ كيلو متراً عن بيت المقدس) ولليونان ستة أنواع منها وللرومان أربعة كان مقصوراً استعمالها على الجيش فقط ويقال لها باللاتينية tuba, cornus, buccina & lituus وفضلا عن ذلك فانهم استعملوا فى الأزمنة الغابرة للأعمال الحربية نوعًا آخر مصنوعًا من الاصداف يسمى باللاتينية concha كونشا و باليونانية « كونكا » و بالفرنسية Conque وهو يختلف فى مثل هذا الغرض عن سائر أبواق اليونان والمصريين جميعًا

وما برحت رسوم طيبة تعجز تمامًا عن تبيين ما اذا كان الطبل الطويل والقصير الحجم يدخل كلاهماالى القطرالمصرى فى جملة الآلات الموسيقية العسكرية ومن الواضح ان الطبل الطويل الحجم لم يكن استعماله مقصوراً على الجيش فحسب بل كان المهرجون يرقصون على صوته والمعلوم عنهم انهم غرباء فى الغالب وألوانهم ضاربة الى السواد (انظر شكل ٥)



شكل ٥ — رجال يرقصون في الشارع على صوت الطبل

وهم يقصدون برقصهم القومي وغيره مما هو مأخوذ عن المصريين تسلية المتفرجين وترفيه نفوسهم لأنه من مألوف عوائد الأمم القديمة تعليم الأسرى التفنن فى أساليب الرقص والتدرب على ضروب الغناء ابتغاء اثلاج صدور أسيادهم أو حبّ الترحيب بالزائرين واستجماما لعقولهم حتى أن الرومان استخدموهم فى سائر أنواع التجارة ودربوهم على مزاولة الصناعات واذا وجد أسيادهم بين ظهرانيهم من كانوا على نبوغ فطرى وسرعة فهم وحذق انصرفوا على الغالب الى تلقينهم علوم آداب اللغة والفنون الحرة جراً للمنافع الى أنفسهم أو رغبة فى ضمان بيعهم بأثمان صالحة بسبب ما انتهوا اليه فى العلوم من واسع الاطلاع وفى الصناعة من فصيح الخطوة

ومن المحقق على ما هو ماثل فى الرسوم القديمة ان كثيراً من الموسيقيين والراقصين سواء كانوا من الرجال أو من النساء كانوا من العبيد الذين استولى عليهم أسرى حرب الاحباش والاسيو يون أعداؤهم ولم يثبت انهم كانوا يهتمون بأمر تعليمهم كما علّم الرومان من سلف ذكرهم إلا ان فى معاملة فرعون ليوسف عليه السلام ما يدل جليًا على عطف المصريين على العبيد واتصافهم بالمسامحة والمغفرة وحسبك ما جاء فى التوراة بسفر التكوين أصحاح ٤١ عدد ٤٥ وأعطاه (فرعون) آسنات بنت فوطى فادع (بفتح العين) كاهن أودن روجته » وهو غير فوتيفار خصي فرعون ورئيس الشرطة وجاء فى صحاح ٣٩ عدد ٧ وقال فرعون لعبيده اصحاح ٤١ عدد ٣٧ « هل نجد رحلا مثل هذا فيه روح الله » و بديهي ان فرعون أخذ يوسف ووضعه فى السجن بسبب ما أُتهم به زوراً وعدوانًا ولكنه بعد براءته من التهمة وحسن تفسيره الاحلام وصدق طويتــه أطلق سراحه الى غير ذلك مما ليس هنا محل الافاضــة فيه . وقال ليوسف « أنظر قد جعلتك على كل أرض مصر وخلع خاتمه من يده وجعله فى يد يوسف وألبسه ثياب بوص ووضع طوق ذهب فى عنقه وأركبه فى مركبته الثانية ونادوا أمامه اركعوا ثم قال له أنا فرعون فبدونك لا يرفع انسان يده ولا رجله فى كل أرض مصر كذا فى اصحاح ٤١ والعدد ٣٧ الى ٤١ »

وأما الطبل الوحيد الوارد فى الرسوم فهو طبل طويل الحجم يشبه نوعًا من طبول الهنود الذى يقال له طمطم tomtom و يبلغ طوله نحو قدمين ونصف قدم . و يقرع باليد على مثال الطبل الروماني الذى يقال له تنبانيوم tympanum وهو عبارة عن صندوق مصنوع من الخشب أو النحاس أو حجر مغطى طرفاه بالرق أو الجــلد ومخزوم بحبل مار بزاو يتيه غير المتتابعتين وهو بدون شك يختلف عن طبولنا الحاضرة وعند إرادة ضربه يعلق بحبل فى عنق الضارب الذى يحمله على ظهره حملا عموديًا ما دام سائرًا فى الطريق

وكان الطبل مثل البوق يستعمل خاصة فى الجيش ومن المحقق على ما أثبته كليمان الاسكندرى أن قدماء المصريين كانوا يستعملونه حالما ينزلون ميادين الحرب والنزال ومما هو بعيــد عن معترك الظنون أن هاتين الآلتين كلتيهما مستعملتان منذ تاريخ رسوم طيبــة التى أثبتتهما لنا أو منذ الجيل السـادس عشر قبل الميلاد على وجه التقريب وليس ثمة دليــل قاطع يجزم بأنهما من مخترعات العصر الحديث

وكان من العوائد المألوفة أن قارع الطبل عندما تسيرالفرقة على صوت الطبل يأخذ مكانه فى

الغالب فى وسط مؤخر الفرقة أو يقف أحيانًا وراء حاملى العلم مباشرة ، أما النافخ فى البوق فانه يكون بنوع عام فى مقدمة الفرقة إلا إذا كان قائمًا بالنداء رغبة فى حفظ النظام أو التقدم تمهيداً للهجوم ، أما ضاربو الطبول فلم يكونوا دائما فى موقف منفرد أو فى وسط الفرقة أو في مؤخرها بل كانوا يسيرون فى المقدمة أو يصحبون سائر الموسيقيين فى حالة اندماجهم فى سلكها ويقفون جانبًا عندما يمر الجنود واحداً واحداً على حد ما هو حاصل فى الجيوش الأوربية وقد كان للمصريين نوع آخر من الطبول بخلاف النوع الطويل الحجم وهو يقرب من طبلنا فى الشكل والحجم لكنه أعرض من النوع المعروف بالطمطم السابق الايماء اليه بالنسبة لطوله إذ انه يبلغ قدمين ونصف قدم وعرضه قدمان وكان يضرب بعصوين خشب ولا سبيل لنا الى الوقوف على طريقة استعماله لعدم وجود رسوم يستدل بها عن ذلك ومن الصعب معرفة ما إذا كان يعلق أفقيًا ويضرب على طرفيه على حد ماهو متبع في الطبل الذى من نوعه والذى يستعمل الآن فى مصر أو يضرب من ناحيه واحدة فقط مثل طبلنا من حيث انحناء العصا

ويتراءى لى انه يعلق ويضرب كالطنبور المصرى الحديث (طنبور لفظة فارسية هى طابير معناها الطبل) وذلك باستعمال عصا مستقيمة تتألف من جزئين القبضة وعصا رفيعة مستديرة ينتهى طرفها « باكرة » صغيرة ناتئة تصلح لربط طبة من الجلد يضرب بها الطبل – ويبلغ طول الواحدة منها قدمًا تقريبًا وبالاطلاع على ماتتحف برلين نستطيع أن نستنتج بأن الطبل يضرب فى كلتا ناحيتيه وأن كل طرف منه مغطى بالجلد الاحمر ومشدود بأوتار من أمعاء الحيوان تمر من ثقوب صغيرة بحافة الطبل العريضة ، وتمتد فى خطوط مستقيمة على الشكل النحاسى الذى يشبه سكله المحدودب شكل البرميل

ولأجل تقوية الأوتار وبالتالى شد الطبل لزم لف طرفيه بالقرب من الجلد بقطعة من الكتان لنفرج اللحمة مارة بالأوتار على شكل زوايا قائمة وملتفة بأحكام حول كل ناحية بمفردها وذلك فقط عند ارتخاء الجلد والاوتار بمجرد اطراد الاستعمال مع العلم بأن فى هذه العملية ما يضاعف قوة اشتداد كل وتر . ولا مرية أن هذا النوع من الطبل لا أثر له من الوجود فى أى رسم من الرسوم التى اكتشفت لغاية الآن ومع ذلك فانه من المؤكد أن يكون موجوداً بين الآلات التى اكتشفها الدكتور أثانامى فى دفائن طيبة أيام أقام بذلك المكان المستر مادوكس فى سنة ١٨٢٣

وبقطع النظر عن الأشكال العادية للآلات الموسيقية المصرية فان كثيراً منها قد تمَّ تركيبه

بناء على ذوق خاص أوغرض عرَضي وقد كان بعضهامصنوعا صنعًا بسيطًا وكان البعض الآخر مؤلفًا من مواد غالية الثمن ، كما أن جملة آلات منها كان يعلوها ما يبهج النظر من الألوان والصور الجميلة الشائقة وأخص بذلك أنواع العيدان و « اللير » .

وتختلف العيدان اختلافا كليًا بعضها عن بعض من حيث الشكل والحجم وعدد الأوتار بدليل ماهوماثل فى الرسوم القديمة من أن منها ما هو مركب من أربعة وخمسة وسبعة وثمانية وتسعة وعشرة وأحد عشر واثنى عشر وأربعة عشر وسبعة عشر وعشرين وواحد وعشرين واثنين وعشرين وتراً وقد ثبت وجود آلات ذات واحد وعشرين وتراً فى مجموعة صور مدينة باريس وكذلك آلة ذات سبعة عشر ملوى تثبت ذلك وهى لا تزال موجودة بطيبة

وقد كانت هذه العيدان فى الغالب عريضة كل العرض الى حد أن جاورت طول قامة الانسان وهى مرسومة على أشكال يملي عليها حسن الذوق تمثل عرائس النيل وزهوراً أخرى وأشكالا مبتكرة بديعة

أما العيدان الخاصة بالموسيقيين التابعين لبلاط الملك فكانت مصنوعة بعناية بالغة وعلى أبهج وجه ومزينة بصورة رأس الملك نفسه أو صدره

على أن أقدم العيدان الماثلة صورها فى الرسوم القديمة ما هو موجود فى قبر بالقرب من اهرام الجيزة مما يرجع تاريخه الى ثلاثة أو أربعة آلاف سنة وتعتبر غير متقنة الصنع ورديئة الشكل بالنسبة الى العيدان الموجودة عادة وان يكن من المحال التحقق من عدد أوتارها بالضبط فانه يحتمل انها لا تتجاوز سبعة أو ثمانية أوتار وتختلف كيفية شدها عن العيدان العادية المصرية كل الاختلاف

وقد لوحظ ان العود كان يرجع تاريخه الى أحقاب متطاولة وكانت بدآءة استعماله فى بعض البلاد الشرقية والاسيوية كما تشهد بذلك الرسوم المصرية القديمة

والراجح فى الرأى ان اليونان لامعرفة لهم به . أماالآلات الوترية فان عدة أنواع منها قد صدرها الاسيويون الى اليونان

وقد أثبت بلوطرخس ان هذا النوع الاخير يرجع الى أصل اسيوي وانه وارد من لسبوس حيث كانت الموسيقى قد أستنبط كنهها وسبر غورها ولسبوس اسم قديم لجزيرة ميتيلين كما أثبت أيضًا ان استعماله كان مقصوراً على الشعائر الدينية والحفلات الرسمية وقد ضمنها هراكليوس اللسبوسي

بأن مخترعها أمفيون (هو ابن جو بيتروانتيوب الذى بنى أسوار طيبـــة على رغم أن الاحجار كانت ترتص بعضها فوق بعض من تلقاء أنفسها بتأثير صوت عوده)

على أن المذاهب قد تباينت فى موضوع دخول السيتارا بلاد اليونان ، وقد كان تر باندر الذى عاش بعد هوميروس بنحومائتى سنة أول من اشتهر ببدء استعمالها و ينسب اليه وضع قواعد لهذه الآلة وذلك قبل أن يبنى للمزماروالناى قواعد وقد اتبع سيبين تلميذه طريقة أهل لسبوس وابتدع لهاشكالا الى أن طرأ عليها بعض التبديل الذى يدخل فى جملتــه ان تيموتوس دى ميليتوس الذى قرع صيته الاسماع فى نحو سنة ٤ قبل الميلاد قد أضاف أر بعة أوتار الى السبعة أوتار الاصلية المشدودة بها

ومما لايختلف فيه اثنان ان المصريين أحرزوا منذ أزمان بعيدة قصب السبق على اليونان فى علم الموسيقى فانهم بالحقيقة قبل أن يعرف اليونان العود كانوا على توفر حظ منها فى تكوين الآلات الوتريه التى لم يجدوا بها أى ضرورة لادخال أى تحسين فيها والحق يقال ان حكماء اليونان نزلواالقطر المصرى ليتعلموا الموسيقى فيه بين سائر العلوم التى ملك أعنتها قدماء المصريين

على أن مختلف العيـــدان ذات الار بعة عشر والســبعة عشر وتراً قد اتضح أن الموسيقيين العاديين من المصريين كانوا يزاولون العزف عليها فى الأزمنة الاولى لعهد أماسيس أول ملوك الأسرة الثامنة عشرة الذىعاش فى نحو ١٥٧٠ قبل المسيح وقبل عصر تر باندر بتسعمائة سنة (انظر شكل ٦)

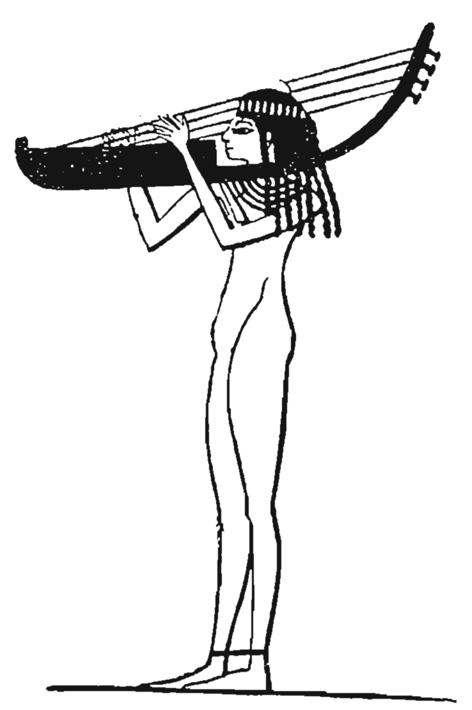


شكل ٦ ـ(هارب) موضوع فوق مقعد (والخط الهيرغليفى) كلمات الهيكل تشير الى آهمس (أماسيس المرتل)

وغيرخاف ان العود المصرى كانت أوتاره مصنوعة من أمعاء الحيوان وان بعض العيدان التى اكتشفت فى طيبة سنة ١٩٢٣ كانت محفوظة حفظاً تاماً لدرجة انها كانت تعطى رنين صوت بمجـــرد لمسها وقد لوحظ أن طرح بعضها الى الارض بسبب وجود قواعد واسعة لها ورُكز بعضها على كرسى أو مقعد من خشب أو على ضلع من جانبه الأسفل و بمعاينة ذلك فى الرسم لا يبعد أن يكون العود كسائر عيدان اليونان مصنوعا أحيانا من صدف السلحفاة

ويقف الموسيقى فى حالات كثيرة منتصباً حال عزفه على آلته وكان من المألوف أن تكون قواعد العيدان مسطحة كالعيدان المرسومة فى قبر بروس ولكن كثيراً منها ما كان مربع الشكل لأجل هذا الغرض مائلا نحو جانب عازفة تحمله خصيصاً فى أثناء العزف لأن النوع المشار اليه كانت النساء مختصة به أكثر من الرجال الأمر الذى لا يخرج عن حد المظنونات وكان العازفون من الجنسين حتما ولكن الرجال فى الغالب فان الرسوم تمثلهم يعزفون على العيدان جالسين إلا انهم يرون فى حالات طارئة اما جاثين على ركبهم حال العزف أو منتصبين كما تُرى النساء فى أمثالها جالسات حالما يجسسن الأوتار ويضربن بها بالمضراب

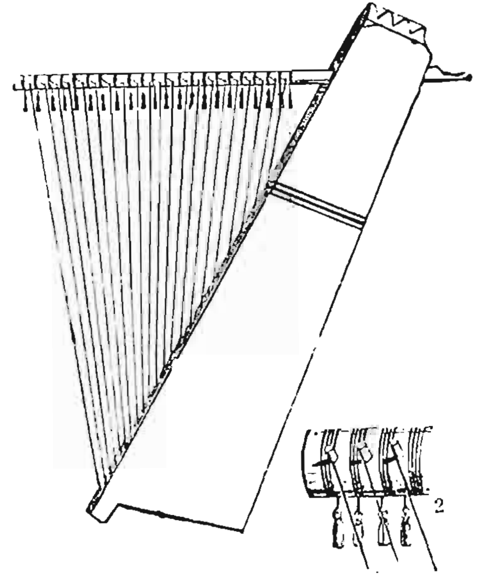
ولا بد لى إيثاراً لفائدة القارىء الكريم أن آتى على ايراد بعض الاصطلاحات الموسيقية أخذاً عن أصدق المصادر وأثبتها ككتاب مفاتيح العلوم لمحمد بن احمد الخوارزمى من أهل المائة الرابعة للهجرة تنويراً للأذهان دون شرود عن موضوع الموسيقى عند قدماء المصريين لمناسبة ذكر العود ذى الأربعة أوتار الآتى بيانه . ومما جاء به « ان أوتار العود الأربعة أغلظها البم ويليه المثنى ثم المثلث ثم الزير وهو أدقها والملاوى وهي الآذان التى تُلوى عليها الأوتار ومشط العود وهو الشبيه بالمسطرة الذى تشد عليه الأوتار من تحت أنف العود وهو مجمع الأوتار من فوق والابريق وهو اسم لعنق العود بما فيه من الآلات والمضراب وهو الذى تضرب به الأوتار والجس وهو نقر الأوتار بالسبابة والابهام دون المضراب على التشبيه بجس العرق والبزم هو أخذ وتر العود بين السبابة والابهام ثم ارساله والحزق وهو شد الوتر ونقيضه الارخاء والحط »



شكل ٧ — عود محمول على كتفها وهى تعزف عليه بكلتا يديها

وكان يوجد نوع من العيدان خفيف الوزن يشتمل على أربعة أوتار فقط اختصت باستعماله النساء اللواتى كن يحملنه على أكتافهن ويعزفن عليه بكلتا اليدين كما كان موجوداً أيضاً عود بأربعة أوتار يعزف عليه الرجال عادة وهو مطروح الى الارض كسائر الآلات العادية السابق الالماع اليها ويشترط في أثناء العمل أن يصحبه عود آخر أكبر منه حجماً (أنظر شكل ٧ و ٨) مع العلم بأن عيداناً كثيرة

كانت مغشاة بجلود الثيران أو بأى جلد آخر مدهون تارة بلون أخضر وطوراً بلون أحمر بدون رخارف أخرى كما يشهد بصحة ذلك ما يرى فى مجموعة باريس (انظر شكل ٩)





شكل ٨ ـــ ١ هارب ٢ آلة صغيرة ذات اربعة اوتار (طيبة)

شكل ٩ ـــ ١ هارب مثلث الشكل ٢ تبين كيفية ربط الاوتار

رب قائل يقول استقصاء فى التنقير عن العود ذى الأربعـة أوتار المقدم ذكره هل مثل هذا العود حرى بأن يطلق عليه هذا الاسم (العود) ما دام شكله يختلف عن شكل العود الاكبر منه حجما الذى يلازمه فى أثناء العمل واذا أنعمنا فيهما النظر فى متحفى باريس ولندن أجمعنا على وجود ما بينهما من الاختلاف البين فضلا عن أنه قد لوحظ أيضاً ان للعود الصغير المحتوى على أربعه أوتار ستة ملاوى لا أربعة كعدد الأوتار مما يدل على أنه من المحتمل أن يستعمل وتران آخران في بعض الظروف متقابلان لما زاد من الملاوى غير انه قد يعزى عدم وجودهما مشدودين على العود الى تخاذل العازف وكسله

ونستنتج مما تقدم بمجرد تصفح مجموعتى باريس ولندن أن الآلة الثانيـة تضاهى تماماً الآلات الاخرى المعروضة فيها بمعنى أن بها أربعة ملاوى يقابلها أربعة أوتار مشدودة فى طرفها الاسفل على عارضة صغيرة ممتدة من تحت أنفها (وهو مجموع الاوتار من فوق) نازلة الى وسط جسمها المجوف الذى يعلوه قطعة من الجلد مشدودة عليه وبها عدة ثقوب مهيئة للصوت امكان خروجه منها

على انه كان يعزف على هذا العود بالأيدى دائما لا بالريشــة كما هو حاصل لبعض العيدان « والليز » الاخرى وقد وجد في طيبة نوع آخر أصغر منه حجما وبه أوتار تماثلها عداً غير انه قد ظهر

من النسخة التى رسم المستر مادوكس شكله فيها انه يحتوى فى نهايته السفلى على ملوى واحد خفيت علينا معرفة استعماله بالتدقيق إلا انه فيما يظن قد يكون الغرض من تركيبه وقاية الاوتار من التلف على انه لا يعلم للمصريين وجود أى أسلوب يتذرعون به فى تقصير الاوتار فى أثناء العزف سواء كان فى هذه الآلة أو فى مطلق العيدان كما انه لم يثبت بالبينات انهم اخترعوا شيئاً استعاضوا به عن الدوّاسات الحديثة التى نستعملها الآن فى البيانو للحصول على الصوت العميق المنخفض بواسطة الدوس عليها بالأقدام أوكان يوجد أثر يستدل به على مجموعة مزدوجة الاوتار بالقياس لما هو حاصل للعود القديم العهد فى بلاد ويلس وإذ ذاك تمكنوا أن يعزفوا بمفتاح واحد الى أن أتموا أوزانه للمرة الأولى بادارة الملاوى

والامر الذى لا تخالطه شبهة انهم استعاضوا عن دواسات الاقدام بنوع أدخلوا اليه صفاً آخر من الملاوى التى شاهدناها مضاعفة وقد اختص كل وتر بملويين اثنين باعتبار ان للعود ذى الثمانية أوتار ستة عشر ملوى (انظر شكل ١) وقد توصلوا بهذا الاستنباط الى اعطاء نغمة نصف الصوت الاضافية وكان العازفون على العود

شكل ١٠ — جتياران وهارب وناى مزدوج وامراة تصفق بيديها

يجلسون متربعين على الأرض فى أثناء العمل أسوة بالآسيويين المحدثين أو يجثون على ركبة واحدة رجالا كانوا أو نساء الا أن بعضهم كان يفضل ممارسة عمله بالجلوس على الركب بينما كان البعض الآخر ينتصب وقوفا فى تأدية العزف فى جميع الحالات العادية وفى منازل أفراد مخصوصة

ويوجد عود كبير مصنوع من الفضة أو مرصع بالذهب والفضة والحجارة الكريمة على ما ذكره التاريخ عن توتميس الثالث وكان يطلق عليه اسم « بن » أو « بنت » أو غير ذلك على أن هذه الآلة كانت تستعمل فى أثناء عبادات المصريين وفى الحفلات المقامة لمديح آلهتهم على ما أيدته الصور المرسومة فى قبر « بروس » الدالة على ان الموسيقيين المخصصين للخدمة الدينية كانوا يعزفون عليها أمام « شو » أحد آلهتهم حتى ان الآلهة أنفسهم على ما هو ثابت فى الرسوم كانوا قابضين عليها

بأيديهم تعظيما لشأنها وافتخاراً بها على حد ما يقدسون المزهر والطار المقدس المسميين .Tambourine و sistrum ولم يقتصر ذلك التقديس لتلك الآلات على المصريين فحسب بل جرى اليهود على مهاجهم واقتبسوا عنهم شطراً كبيراً من عاداتهم بدليل أن العيدان والرباب المذكورة فى الكتاب المقدس كانت موضع اعتبارهم وان الصنوج والابواق كانت معدة للاستعمال فى الحفلات الدينية أسوة بقدماء المصريين

وقد كانت ربابة اليهود تماثل أو تقرب من الآلة ذات أربعة الأوتار السابق الالماع اليها ولو كان يوسيفوس اختصها باثنتى عشرة نغمة موسيقية وتكنى بالعبرية بلفظة بسانترين وربما كتبت فى بعض الأحيان بلفظة « نبل » التى اشتقت منها تسمية الآلة اليونانية المعروفة بالنبلى التى ذكرها سترابون فى جملة الآلات التى شملتها التسميات الهمجية

على أن اثانيوس قرر ان الآلات المسماة بالنابلوم والبندورا والسنبوكا والجديس والتريجون ليست حديثة العهد لأنها قد تكون جلبت قديمًا من بلاد أجنبية وأردف قائلا اعتماداً على قول اريكستونوس بأن الفييسيكا والبكتيس والجديس والتريون والكايبسيانجوس والسندبسوس والاميا كردون (أى ذات التسعة أوتار) كانت آلات أجنبية

لكن لثام الشبهات قد ينحسر عن أسماء العيدان المتنوعة والآلات الموسيقية المصريه الاخرى اذا كانت الآلات المذكورة فى التوراة معرفة تعريفًا أكثر دقة من تعاريفها الحالية مع ان من الصعب التميز بين السيتارا أو الكيتاروس والاشور (المسمى هكذا لاحتوائه على عشرة أوتار والسبوك والنبل والكينور وكذلك كافة أنواع الطبول المختلفة والصاجات وآلات النفخ التى يزاول استعمالها اليهود بأن المرء تلتبس عليه وجهة تسميتها بالضبط والدقة

ولا وجه للاستغراب والدهشة من محاولة تحقيق أنواعها اذا نظرنا الى عدد الاسماء التى كان اليونان يطلقونها على آلاتهم الوترية وتصفحنا العيدان والقيثارات « اللير » الماثلة أشكالها فى رسوم قدماء المصريين التى تشابه بعضها بعضا فى التركيب وفى الشكل لدرجة أن الباحث يؤامر نفسه أحيانًا أيخصص لها مكانًا بين الأولى أم بين الاخرى من هذه الآلات

ومن الغريب ان احدى هذه الآلات ذات تسعة أوتار فكان تارة يحملها العازف وتارة يضعها بين ضلعه وذراعه وآونة يربط بها حزاما يتمنطق به ويحملها على كتفه وان آلة أخرى ذات ثمانية أوتار تركز على الأرض ويعزف بها باليد على شرط أن ينتصب العازف واقفا .

أما الأزرار المزركشة الموضوعة في الطرف الأسفل من الآلة الأولى فالغالب في الظن ان المقصود منها الزينة والزخرفة إلا أنها لخلو الآلة من الملاوى لشد الاوتار عليها قد تستعمل لهذا الغرض بدلاً من الملاوى لانه فى بعض الاحيان كان كل وتر من أوتار عود كبير مصحوباً بزر من الأزرار المنتهية الى وتر طويل مشدود حول الطرف الأعلى من الآلة على حد الآلة التى يمكن مشاهدتها فى متحف باريس

ولهذا العود حجم معتدل وبه يشد أحد وعشرون أو اثنان وعشرون وتراً وهو من الأهمية بمكان ليس من جهة حفظه او من جهة انه يلهم قوة ادراك كنه تراكيب واشكال ما ماثله من الآلات فحسب (وان يكن لا يعد أول آلة اشتهرت بحسن شكلها وغلاء موادها) بل بسبب كثرة عدد أوتاره فىحين انه كان يعد من الآلات المستعملة عند المصريين الاعظم شأناً والاكثر تأثيراً يوم مثلت صورها بادىء بدء فى الرسوم المصرية وأسفرت عن وجود أكثر من ديوانين لها (Octave)

على ان للعيدان المصرية صفة خاصة يصعب استبطانها ألا وهى خلوها من المشط (الشبيه بالمسطرة الذى تشد عليه الاوتار) وبالتالى من ساند للابريق (اسم لعنق العود الذى تتركب به الملاوى وهى الآذان التى تلوى عليها الأوتار) الامر الصعب الممارسة — إذ كيف يمكن بدونه ان تشد عليه الأوتار شداً محكما ويكون للابريق القوة الكافية لاحتمال مفعول شد الاوتار اذا كانت العود مثلث الزوايا . وقد وجد عود آخر ذو صفة تماثل صفة العود المشار اليه تقريباً مثل عود باريس الذى عاينه المستر مادوكس في طيبة سنة ١٨٢٣ وكان به عشرون وتراً مصنوعا من امعاء الحيوان ومحفوظا بعناية تامة لدرجة ان اوتاره كانت حافظة رقتها الطبيعية معانه ووري فى القبرمنذ ثلاثة آلاف سنة تقريباً — الامر الذى قد يعد حديث حرافة لغرابته ومرور الازمان — اذا لم تكن امثلة كثيرة من هذا القبيل تنفى عن ذلك معتاج الريب وتثبت حفظ اشياء كثيرة قابلة للتلف داخل قبور طيبة حفظا تاماً على مرور أقدم الأزمنة مما يرجع سببه إلى شدة جفاف الأرض والصخر الذي نُقرت فيه فوهات لها الى عمق خمس عشرة وثلاثين حتى سبعين قدماً فيالغالب وانعدام الهواء فيها ولا شيء أدل من ذلك على وجود حبات قمح سليمة من كل عطب دون أن يعتريها تغيير أو أن تنبت في الرمل أو فى الأصص التى نقلت اليها

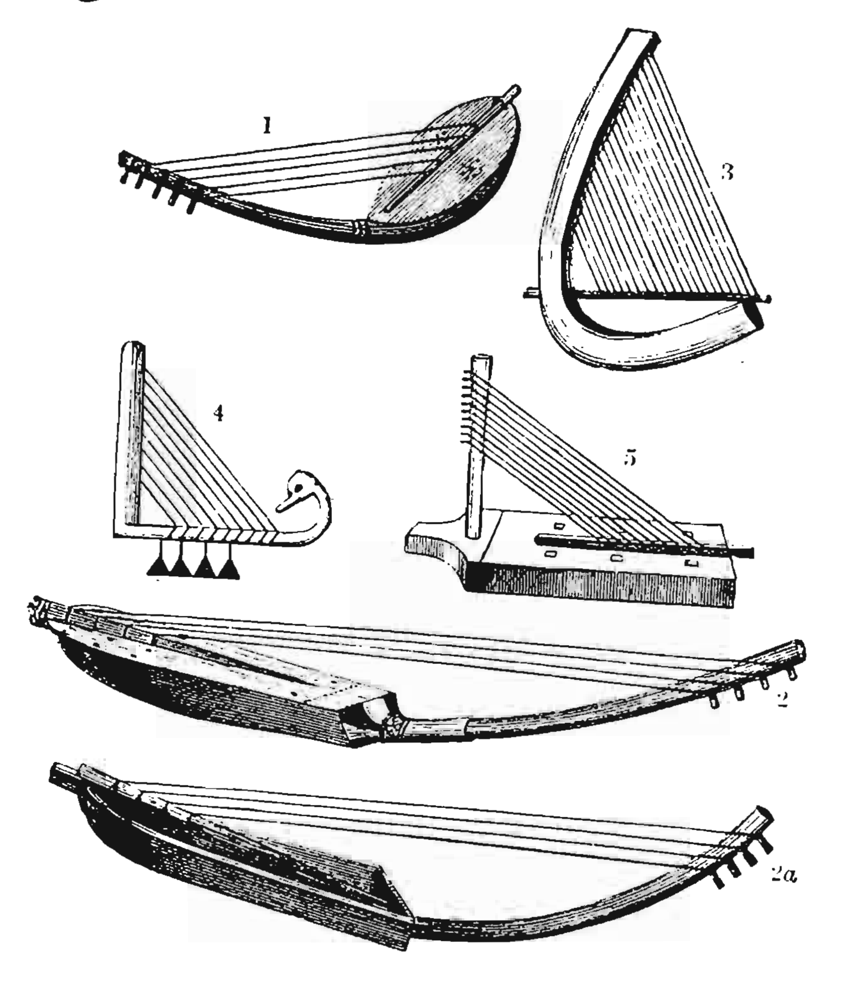
وقد عملت عدة تجارب لبعض حبات القمح المحفوظة بالكيفية المشار اليها ولما زُرع بزرها نمت

كالعادة وقد قيل ان هــذه التجارب عملت فى فرنسا حيث لم يوافق علماء النبات على امكان نموها بعد أن تطمر أحقاباً متطاولة فى بطن الأرض بخــلاف المرحوم المستر ويلكنسون صاحب كتاب عادات وطبائع قدماء المصريين فانه وان لم يكن من الممكن أن يتكلم فى هذا الأمر كحقيقة مسلمة كان ميالا الى التصديق بامكان نموها بحجة ان البزر المطمور إذا أسرع فى زرعه تكون النتيجة أن ينمو تماماً كما انه على ما أثبتته التجارب إذا دفن فى الارض الى عمق بعيد لا يستطيع أن ينمو حتى يُنقل الى مقربة من سطح الارض ، وقد شاهد عياناً بزوراً استمرت سنيناً فوق سهول وصحارى مصر وهى فى كن من المؤثرات تنتظر المطر حتى اذا ما نزل بأرضها نالها من الغذاء ماتنمو به نمواً وتدب فيها الحياة بغير بطء ولا هزال دون أن يستوقفها سابق العطش فى أرض قفر جدبة عن الارتفاع والخصب

على أن العود السابق الايماء اليه فانه حريٌّ بناء على شكله بأن يتبوأ مكاناً لائقاً بين ما يسمى « باللير » و بين القيثارة المعروفة بالـ(harp) إسوة بالآلتين المشار اليهما وليس فى أوتاره البالغة عشرين عداً ما يبعث على الاعتراض ما دمنا نجد العيدان المصرية ذات الثمانية عشر وتراً بالغة مبلغ قوة العود الأول تقريباً . وكان يحيط به نطاف (برواز) من الخشب مغطى بجلد أحمر يسهل أن تخط عليــه بعض كلمات هيروغليفية وكانت الاوتار مشدودة عليــه بالطرف الاعلى وملفوفة حول قضيب متوج فى الطرف الأسفل كان الغرض منه شد الاوتار عند ادارته مما يمكن اعتباره مشابهاً فى التركيب من فوق لأى عود من العيدان القديمة التى يطلق عليها اسم « اللير » أو للآلة المستعملة حديثاً فى اثيوبيا (الحبشة) المعروفة عند الاحبــاش بالــكيزيركا « Kisirka » وفى العود الأول كان القضيب يدار بنفسه وفى الثاني كان كل وتر مشدوداً على حلقة تحتوى على مادة لزجة يمر بينها و بين القضيب و يناط بهذه الحلقة عند إدارتها ضبط شد الاوتار مع العلم بأن هذا العود والعودين السابق الايماء اليهما كانت خالية من الملاوى — الأمر الدال على وجود علامة إختص بها هذا النوع من الآلات دون العود الذى يقــال له « harp » و يوجد أيضاً نوعان آخران والراجح فى الرأى ان لا علاقة لهما بالعود (harp) ولا « باللير » ومع ذلك فانهما يختلفان عن النوعين السابق الالماع اليهما لما ان بهما الملاوى اللازمة لشد الاوتار عليهــا على ان النوع الاول منهما عبارة عن شكل عريض مسطح مكسو بلوحة رقيقة رنانة يوجد فى وسطها عارضــة خاصة بوقاية الاوتار وعمود آخر موازٍ لها من فوق ركب فيــه الملاوى المشدودة عليها العشرة أوتار لهذا النوع (انظر شكل ١١)

أما النوع الثاني فانه أيضاً أقل شبهاً من العود المصرى والظاهر ان له خمسة أوتار مسدودة على

خمسة ملاوى ومارَّة فوق جسم مستدير مجوف ومغطى بقطعة من خشب رقيق أو جلد ويبلغ طوله سبعة قراريط وطول العنق نحو قدم وثلاثة قراريط أما الخمسة ملاوى التي له فانها مرصوصة فى الطرف الاسفل الواحد خلف الآخر على خط مستقيم ويوجد ثقبان فى الطرف المقابل للجسم المستدير الغرض منهما تمكين العمود الواقي للاوتار على حد الآلة السالفة الذكر التي يمكن معاينتهـا مع الاخرى وهمـا موجودتان الآن فى المتحف البريطاني وقد عثر عليهما المستر « صولت Salt » فى طيبة وليستا معدودتين من الطراز الاول ولا يقـال انه قد عنى



شكل ١١ — خمس آلات تختلف عن الهارب والليرِ والجيتار

بالحرص عليهما لأن الاولى التى أتى المستر ويلكنسون على وصفها قد فقد منها ملويان من ملاويها الخشنة الصنعة وللآلة الثانية أربعة ملاوى فضلاعن انطرفها الاسفل أصابه تلف بالغ وهما مصنوعتان من خشب الجميز وتضاهيان تماماً الالة الموجودة فى متحف برلين ذات الخمسة ملاوى وهي تتألف من ثلاث قطع من الخشب

وقد يتمثل فى نفس الباحث ولأول وهلة أن هـذه الآلة على أتم الشبه بالعود المصرى سواء كان فى شكلها أو فى « توضيب » أوتارها حتى اذا ما قلّبت الآلتين ظهراً لبطن تبيّن لك وجه الاختلاف فى الوضع والتركيب فضلا عن ان العنق لم يقصـد به تقصير الأوتار كما فى نفس العود quitar " و بالتالي فانها تعد من النوع الغير جيد وتقدر قوتها على قياس محدود

وعلى الجملة فاننا علاوة عن الثلاثة أنواع للعيدان التى يقال لها بالانجليزية (quitar, harp lyre)

نستطيع أن نذكر بالأقل خمسة عيدان اضافية مستقلة عن العود harp ذي الاربعة اوتار السابق الايماء اليه وهى لا تدخل ضمن الثلاثة أنواع للعيدان السابق ذكرها ولا ضمن الخمسة عيدان المائلة صورها فى قبر محفور بناحية الأبسطرون "alabastron" (مدينة قديمة فى مصر) التى هى حرية بأن تسمى بالعيدان المنتصبة standing lyres ولا يوجد وجه للشبه بينها وبين العود المعروض للناظر فى القبر نفسه والقابل لأن يعزف عليه بالاشتراك مع « اللير » وهو للأسف فى أسوأ حال من التلف ويعرف بالنوع الذى يعزف عليه بالعصا

ومما لايتمادى فيه اثنان أن نجد من بين الخمسة عيدان السابق ذكرها أن الأول والثاني يشبهان الثالث والرابع تمام الشبه من حيث التركيب واختلاف القوى وتباين رنين الأصوات مع العلم بأنهما بعيدة كل البعد عن الشبه « بالجيتار والهارب واللير » (أنواع عيدان) وقريبة الشبه مما يقال لها النبل والسمبوك والآسور ذى العشرة الأوتار التى "nabl, sambuc & ashur of ten" strings" تضرب جميعاً بالمضراب plectrum بخلاف الخمسة عيدان المشار اليها فانها تضرب باليد دائماً

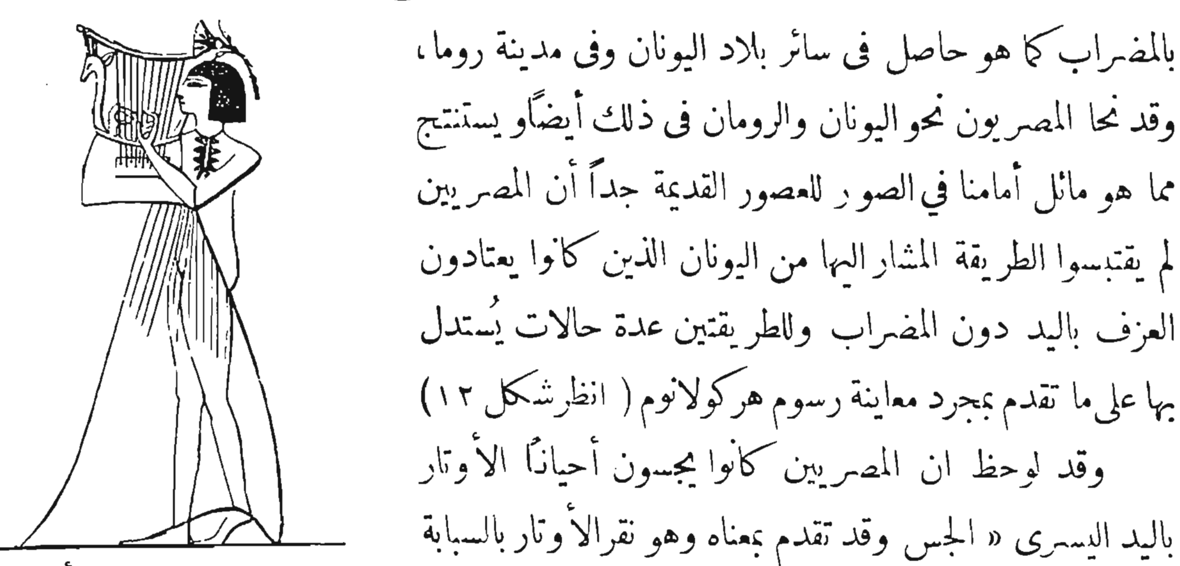
ومن أغرب ما يروى بلسان المرحوم المستر ولكنسون عن العود الثاني الذى رآه بعيني رأسه وقد أخده المستر برتون من طيبة وهو موجود الآن فى المتحف البريطاني أنه لا يزال إلى الآن مستوفى الشكل والملاوى وأن مشطه (الشبيه بالمسطرة) الذى تشد عليه الأوتار سليم ما عدا أربعة أوتار تنقصه والرق المكسو به جسم العود الخشبي سليم من العطب ورنان ويستنتج من خفة وزنه وصغر حجمه أنه قابل لأن يحمله العازف فوق كتفه عند إرادة استعماله كما هو مبين فى الرسوم جلياً ويكنى جسم العود إصطلاحاً بالقصعة على . أن العود المصرى تعريب العبارة الآتية The Egyptian lyre لم يكن أقل اختلافاً من النوع المعروف بالانكليزية "harp" سواء كان فى شكله أو فى عدد أوتاره وقد كان المصريون والعين به لدرجة أن زينوه بالزخارف والصور الجميلة حسب ما كان يمليه ذوقهم اللطيف وقد قرر ديودوروس أن أوتاره المحدودة ثلاثة فقط غير أن المرحوم ولكنسون داحضاً زعمه يقول بأن وصفه هذا لا ينطبق إلا على القيثارة "quitar" التي سيتكلم عليها فيما يأتي :- إذ قال

روى ابولو دوروس « المصور اليونانى الذي كان أول من اخترع نتوءاً للصور سنة ٥٠٤ قبل المسيح القصة الآتية من طريق الخرافة اليونانية فيما يتعلق باختراع القيثارة وهو أن النيل لما تراجع إلى حدوده الطبيعية بعد أن طغى على كافة أراضى القطر المصري ترك على شواطئه عدداً كبيراً من

مختلف أنواع الحيوان وفى جملتها السلحفاة التى إذا ما جف لحمها داخل الصدفة وجفّت أعصابها وغضارفها من شدة وقع الشمس أصبحت أعصابها وغضارفها إذا شُدّت تعطى صوتًا رنانًا واتفق أنه بينما كان عطارد « إله الفصاحة والتجارة واللصوص ابن جو بيتير ورسول الآلهة » يمشى متنزهًا على شاطىء النهر صدمت إحدى قدميه صدفة سلحفاة صدمة سمع من ورائها صوتًا فرح به وأنتج له فكرة عمل آلة على شكل سلحفاة شدّ عليها أوتاراً من أعصاب الحيوانات المائتة

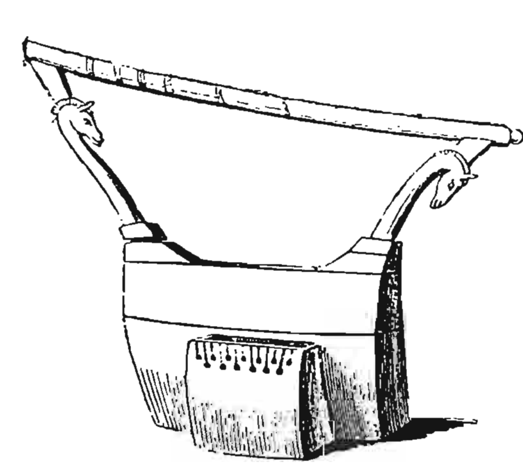
ويُستحسن فى هذا المقام ايراد ما ذكره فندروس الرومى عن الأوتار بالنسبة لطبائع الانسان وهو أنه جعل الزير بازاء المرة الصفراء والمثنى بازاء الدم والمثلث بازاء البلغم والبم بازاء المرة السوداء

على أن الكثير من العيدان المسماة « باللير » قوة بالغة فمنها ما به خمسة وسبعة وعشرة وثمانية عشر وتراً وهى تُحمل عادة عند ارادة استعمالها بين الذراع والجنب ويعزف عليها باليد وليس بالمضراب كما هو حاصل فى سائر بلاد اليونان وفى مدينة روما ، وقد نحا المصريون نحو اليونان والرومان فى ذلك أيضًاو يستنتج مما هو ماثل أمامنا في الصور للعصور القديمة جداً أن المصريين لم يقتبسوا الطريقة المشار اليها من اليونان الذين كانوا يعتادون العزف باليد دون المضراب وللطريقتين عدة حالات يُستدل بها على ما تقدم بمجرد معاينة رسوم هركولانوم (انظر شكل ١٢)



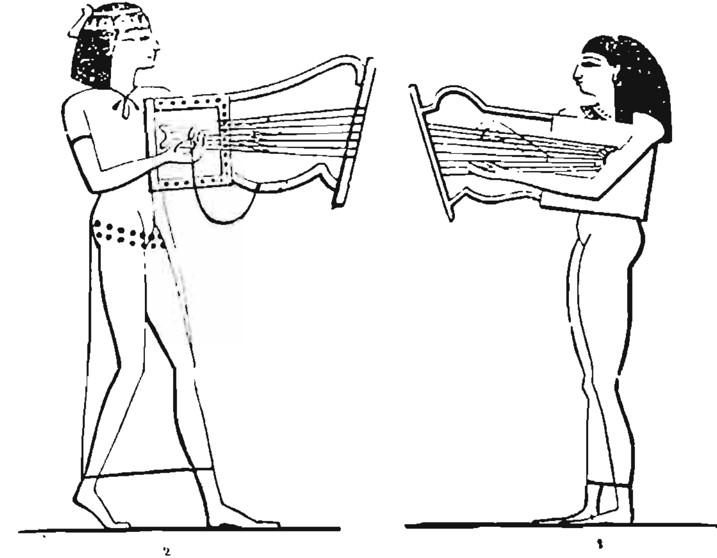
شكل ١٢ — اللير المزين برأس حيون

وقد لوحظ ان المصريين كانوا يجسون أحيانًا الأوتار باليد اليسرى « الجس وقد تقدم بمعناه وهو نقر الأوتار بالسبابة والابهام دون المضراب على التشبيه بجس العرق » عند ما يستعملون المضراب على حد ما هو ناطق في الرسوم بجدران هركولانوم حيث لاحظ المرحوم المستر ولكنسون انهم كانوا يعزفون بالمضراب على العيدان المسماة « باللير » ذات الثلاثة والستة والتسعة والاحدى عشر وتراً كما كانوا يعزفون باليد أيضًا على عيدان ذات أربعة وخمسة وستة وسبعة وعشرة أوتار وأخرى ذات تسعة واحدى عشر وتراً بالمضراب والاصابع معًا وفى وقت واحد (انظر شكل ١٣)



شكل ١٣ — في متحف برلين

وكانت العيــدان بعضها مزين بصورة رأس حيوان أليف محبوب كالجواد والوعل والغزالة ، وبعضها خلو من الزخرفة والزينة وبسيط فى الغـاية وكانت الاوتار فى الطرف الأعلى مشـدودة على مشط متقاطع يضم الطرفـين الى بعضهما ومتصلة فى الطرف الأسفل بحافة ناتئة أو لوحة رقيقة رنانة بالقرب من وسط القصعة المصنوعة من الخشب كســائر أجزاء العود (انظر شكل ١٤)



شـكل ١٤ — العزف باليد وبالمضراب على اللاير

ويوجد فى متحف برلين ولندن عيدان مما كان يستعمله المصريون ، والذى يمكن استخلاصه من مجموعــة المتحف الأول ان العود الماثل أمامنا فيه يعلوه من قبيل الزينــة رؤوس خيل مرسومة ويشبه كل الشبه العود الآخر السابق الاشارة إليه شكلاً ووضعاً حتى فى طول الاوتار وان كان المشط الذى تشد عليه أقرب الى أســفله ومحتوياً على ثلاثة عشر وتراً وليس على عشرة مما يكون باعثاً على التوضيح بأن العيدان المصرية على شاكلة ما هو مرسوم من الآلات فى طيبة لعهد أمينوفيس الأول وغيره من الملوك الذين سبقوه منذ ثلاثة آلاف سـنة ونيف ويبلغ سمكه عشرة قراريط وعرضـه أربعة عشر قيراطا ونصف قيراط ومجموع طوله قدمان بخلاف النوع الموجود فى متحف ليدن فانه أصغر حجما وأقل زخارف ، وهو فى حرز حريز كالأول لكنه يفوقه شأناً وأهمية بما خُطَّ بالمداد على صفحته من الكلمات المقدسة ومما يستغرب من أمره انه خلو من الفتحة الاضافية التى تؤدى الى مضاعفة الصوت وان كان فى تجويفه ما يكفى « لجوابه » الا انه يحتمل أن تمر أوتاره فوق « كبرى » متحرك الى أن تربط فى أسفله بحلقة صغيرة من المعدن أو عروة من الحديد ، وليُعلم علم اليقين ان جميع العيدان التى يطلق عليها اسم « اللاير » مصنوعة من الخشب على حد سواء ، غير انها غير متساوية الاضلاع على ما هو ماثل أمامنا فى الرسوم

ومن الواضح ان هذه العيدان تنزع فى الشبه الى العيدان اليونانية التى تمثل بها فى طريق التقاليد سواء كان فى الشكل أو فى الوضع أو فى انتقاء ضروب الاشكال ، وأنواع الصور مزينة بقرون

الغزلان وما اليها مما يبهج النظر و يستعبد القلب ، أما أوتارها فان عددها يختلف كاختلاف عـدد سائر أنواع العيدان المصرية

على أن العيدان فى بلاد اليونان كانت بادىء بدء لا تزيد أوتارها على الاربعة الى أن أضاف اليها انفيون ثلاثة أخرى ترجع معرفته لها الى ليديا (بلاد آسيا الصغرى القديمة) على ما ذكره بوذانياس ، بيد أن الشائع أنه اقتبس من عطارد تعلم العزف على العود « اللير » - الأمر الذى يعد ضربًا من الخرافات التى يدخل فيها اختراع هـذه الآلة والعود المصرى مما سيأتى الكلام عليه مفصّلا

واستمراستخدام العود ذىالسبعة أوتار الى عهد ترباندر شاعر وموسيقى أنتيا التى بجوار لسبوس « ٦٧٠ ق . م » وهو الذى أضاف اليه عدة نغمات أخرى غير أنمن نوعه ما كان محدود النغم وان كانت لا تزال تستخدم العيدان « اللير » العظيمة القوى مدة طويلة من الزمن ، بيد أن اليونان والرومان كان الكثيرون منهم يقنعون باستخدام العيـدان المحدودة القوى و يفضلونها على غيرها مما ذكر . واذا تصفحنا رسوم (هركولانوم) ظهر لنا جليًا أن عدد أوتار العيدان الماثلة أمامنا فى الرسوم المصرية فنجدها إذ ذاك تحتوى على ثلاثة وأربعـة وخمسة وستة وسبعة وثمانية وتسعة وعشرة و إحدى عشر وترًا

أما العود المعروف بلفظة « هارب » فلم يعثر له على رسم يدل عليه بين تلك الرسوم الا عوداً مثلث الشكل ذا ثمانية أوتار مرسومًا يحمله رجل تحت ذراعه و يعزف عليه بكلتا يديه و يوجد بعض الشبه بينه و بين العود السابق الاشارة اليه فى طيبة على ما لاحظه المرحوم المستر ولكنسون حتى انه اذا انطوى تحت العيدان المسماة « باللير ، والهارب » العود ذو السبعة أوتار الذى تعزف عليه بكلتا يديها على حدّ مايُفعل بالهارب امرأة وهى مضطجعة على الارض كان ذلك من الامور التى لا تخرج عن حد المظنونات

ومن الامور التى وراء الطاقة محاولة القطع بأن نوعا من هذه الانواع المُقدَّم ذكرها يمكن ادخاله في جملة الانواع المسماة « بالمجاديس » وهى مجهزة بالاوتار كسائر أنواع السيتارا أو اللير أو البريتون بناء على ما صرح به أثانيوس

على أن من يحاول أن يبين لنا بالضبط شكل كل آلة على حدة من الآلات التى قام بوصفها قدماء الكتاب فى مسـطوراتهم يكن فى ذلك كحاطب ليل وراكب عشواء ومن أظهر الوجوه

وأمثلها أن يضاهى العود المثلث الشكل السابق الالماع اليه بالعودين الآتين وهما التريجون والسنبوكا لما بينه و بينهما من وجوه الشبه وتماثل الشكل جميعاً

وقد علمنا مما تقدم أن العود عند اليهود الذى يقال له « الكينور » كان مرة يحتوى على ستة أوتار وأخرى على تسعة وكانوا يعزفون عليه باليد و بالريشة واذا احتبرنا تفسير الخطوط الهروغليفيه أيقنا أن الغرباء الذين وطئوا ناحية بنى حسن إن هم إلا أسرة يعقوب التى نزلت بأرض مصر واذا أنعمنا النظر فى العود الاسرائيلى الذى رسمه رسام مصرى اندرأت الشبهة وتحقق ما كانت تصوره لنا الظنون وقد وقع هـذا الحادث أيام كان صاحب القبر حيا يرزق ولم يتردد المرحوم ولكنسون فى صحة تقديره ان إيزرتسين[1] الاول هو فرعون يوسف ولا يبقى علينا إلا أن نستبرأ هذه النقطة لنقطع عنها الشبهة وهو هل عدد السبعة والثلاثين شـــخصاً المبيَّن فوقهم فى الرسوم الهرغليفية يكفى لأن يتنافى مع ماسبق أن قدرناه و يدحض حجتنا تحت رغم أن أسرة يعقوب لاتتجاوز بدونه الاثنى عشر سخصاً ولا حاجة الى بيان أهمية تلك الصور المدهشة وما ينشأ عنها من جزيل النفع لما تنطوى عليه من وصف العوائد القديمة لأحقاب متطاولة ولا سيما اذا كانت ترمى الى اليهود الذين جمعهم واياها أواصر الصلة ، واليكم بيانًا وجيزاً عن بعضها تفاديًا من تشويش ذهن المطالع وهو أن الصورة الاولى تمثل كاتبًا مصريًا يرفع الى سخص جالس وهو صاحب السر وأحد الضباط العظام لفرعون تقريراً عن حضور الأسرة التى وصلت الى مصر ، والصورة الثانية تمثل أيضاً موظفًا مصريًا يقدم أشخاصها الى الملك وهم ماثلون في حضرته وقد تقدمه اثنان يحملان بمثابة هدايا له وعلا وغزالة رمزاً الى نتاج بلدهما و يلحق بهما أربعـــة رجال حاملين أقواساً ونبابيت وهم يقودون حماراً يركبه طفلان صغيران مضطجعان فى عينى خرج فوقه و يصحبهما صبى وأربع نساء وآخر ما لوحظ فى تلك الصور الصورة التى تمثل شخصين يقودان حماراً آخر أحدهما قابض قوساً ونبوتًا ، والآخر عوداً « لير » يعزف عليه بالريشة

ومن المعلوم ان لجميع الرجال الماثلين فى الصور لحىً بخلاف قدماء المصريين الذين كانوا يحلقونها وكانوا يلبسون نعالا فى أرجلهم أما نساؤهم فكن يلبسن أحذية خاصة وطويلة بالغة الى حد المفصل اسوة بالشعوب الاسيوية

أما العود الذى استخدمه أحدهم فى الرسم فانه يوصف بأنه خشن الصنع ويختلف قليـــلا فى

١) صحته امينموتيب الاول جسركا رع » المعاصر ليوسف سنة ١٥٨٠ ق م حتى قبل وفاته

الشكل عن العيدان المستعملة فى مصر وعمَّا مُثِّلَ به غيرهُ هنا وفى سائر الرسوم القديمة العهد ما يشهد تماماً بصحة انتسابه الى الآثار القديمة وهو إذ ذاك حريٌّ بأن يتبوأ مكانا لائقاً بين الآلات الوترية القديمة

هذا مجمل ما أمكن الوصول اليه بعد ادمان البحث و إعمال الروية فى مظانّها

أما العود المصري فله ثلاثة أوتار فقط و يستنتج مماعلمه المرحوم ولكنسن أن ديودرس صرَّح بهذا القول عندما أشار الى النوع المعروف « باللير » وأردف قائلا أن الثلاثة أوتار المشـدودة عليه تشير الى عدد فصول السنة الثـلاثة ، وان اختراعه يرجع الى هرمس الذى تلقى الناس عليـه علوم الادب والفلك وشعائر الدين وهوالذى خصـه بثلاث نغمات وهى النغمة الثلاثية الحادة التى يُقال لها « تربل » والواطئة التى يقال لها « باص » والعالية التي يقال لها « تينور » فالاولى تشير الى الصيف والثانية الى الشتاء والثالثة الى الربيع كما أن السنة عند قدماء المصريين كانت تنقسم الى ثلاثة فصول على ما شهدت بصحته الخطوط الهيروغليفية وأيده أكابر كتاب اليونان وأن كل فصل يحتوى على أربعة شهور وكل شهر على ثلاثين يوماً فتكون السنة مركبة من ٣٦ يوماً و يضاف اليهـا خمسة أيام أخرى فى آخر الشهر الثاني عشر ويوم سادس فى نهاية السنة الرابعـة وفى نهاية السنة الكبيسة وعلى هذا القياس أجرى ترتيب النتيجة السنوية المعمول بموجبها إلى يومنا هذا ويروى عن ديودرس الذى زار مصر لعهـد بتولوماي نيوس ديولنيسوس انه لم يفرق بين النوعين المعروفين بالجيتار واللير وقد نسب اختراع النوع الاخـير الى هرمس ذهاباً إلى ما رواه له المصريون فيما يختص بالآلات ذوات الاوتار الثلاثة مما أدى الى وقوعه فى الخطأ بالنسبة الى اللير

ولما كانت الآلة الموسيقية ذات الثـلاثة اوتار تضارع فى القوة الآلة الاخرى المتعددة الاوتار وكان مثل ذلك ينطوى على الذكاء والمهارة والحذق لزم أن يعتقد المصريون أن ذلك لا يكون الا فى مقدور إله سيد على الفنون ولذا فان نبأ هذا الاختراع وما شاكله إن هو الا ذريعة يرمز بها الى الهبات العبقرية التى يمنحها الإله لمرؤوسيه

أما ما كان من أمر العود المصرى فانه مركب من جزئين المشط الطويل المسـطح والجسم الأجوف الاهليلجي وهما مصنوعان جميعاً من الخشب ومكسوان بالجلد بحيث يوجد بالسطح العلوى ثقوب يمر منهـا الصوت عادة أما الثلاثة أوتار فهى مشـدودة على المشط وملوية حسب العادة على الملاوى أى الآذان التي تمـاثل الأوتار عدّاً . ولا يخفى أنه ليس لهذا العود « كوبرى » تشـد عليه

الاوتار لكنها مشدودة على مشطه فى الجانب الاسفل بواسطة قطعة مثلثة الشكل مصنوعة من العاج أو الخشب الغرض منهـا رفع الاوتار الى الدرجة المرادة واذا تأملنا مليًا فى الرسـوم نجد أن بعضها مرفوع على جانب مشطه العلوى بواسطة عارضة عمودية مقامة مباشرة تحت كل من الثقوب المربوطة بها الاوتار وفى ذلك ما يفى بالغرض المطلوب على حد ماهو حاصل للجانب المائل لعودنا الحاضر ولو كان المشط مستقيما للزم الالتجاء الى استنباط طريقـة أخرى واذا تصفحنا الرسوم لا نجـد بها أى دليل على وجوب وجودها فيه ومما هو أدنى القوابين من الصواب أن يكون قد أهملها الرسام تعمداً باحلال الشرّابات (الازرار) محلها وهي التى وجدناها معلقة به وذلك وفاء بالغرض المطلوب فضـلاً عن شيوع استعمالها فى عدة آلات أخرى

وقد لوحظ أن المشط بلغ في الطول حجم العود مرتين أو ثلاث مرات و يظن أن طوله يبلغ نحو أربعة أقدام وان عرضه يسـاوى نصف طوله فى القياس أما المضراب الذى تضرب به الأوتار فكان مربوطًا بوتر ومعلقًا بالمشط بالقرب من نقطة اتصاله ببدن العود الذى كان العازفون عليه منتصبين وقوفًا فى أثناء العزف وهو سائع الاستعمال بين الرجال والنساء على السواء وكان بعضهم يرقصون حال نقر الأوتار بالسـبابة والابهام دون المضراب ويحملونه فوق الذراع اليمنى وقد وجد المستر والـكنس رحمه الله صورة تمثل عازفًا يعزف عليه فى جوقة وهو معلق بعنقه على حد العود الاسباني الحديث

ومما تواطأت عليه الروايات أن لفظة جيتار مشتقة من لفظة سيتارا (أصلها اسبانى) وهو اسم آلة قديمة العهد من هذا النوع و إن تكن السيتارا عند اليونان والرومان فى الازمنة الغابرة تكنى باللير أما العود المصري فانه يكنى باللوب وهو اسم للآلة المصرية البحت أما لفظة جيتار فهى محرَّفة وأصلها اليونانى كيتارا ويلوح للباحث عـدم وجود أدنى سبه بين النوع الأخير وبين الباريتون الذى ذكره هوراس وغيره من المؤلفين حتى ولو كان على ماروا المحققون يحتوي على ثلاثة أوتار فقط بخلاف آثانيوس الذى يدعى أن له أوتاراً عديدة وينسب اختراعه إلى اناكريون ذهابًا إلى ما وصفه به تيوكرزوتس من أنه يحتوي على نغمات متعددة يعبر عنها باليونانية بلفظة بوليهمنيا كما يحتوي على أوتار عديدة أيضًا يعبر عنها باليونانية بلفظة بوليكردون والغالب فى الظن أنه صادر عن لسبوس على حد السيتارا

ثم أنه يوجد فى طيبة آلة اهليلجية الشكل ذات مقبض أسطوانى قد تشبه العود بعض الشبه

لدرجة أنه لا يمكن القطع بها لما أنه لا أثر لملاويها ولا علامة تؤدى إلى معرفة كيفية ربط الأوتار لتقادم العهد بها أما بدنها الخشبي فانه مكسو بالجلد ومشطها يمتد إلى الجانب الأسفل حيث يوجد جزء من وتر مربوط به المضراب وثلاثة ثقوب صغيرة معدة لربط الأوتار يعلوها ثقبان يدلان على وجود « كوبرى » محكم الربط غير أن كل الذى ذكره المرحوم ولكنه لا يخرج عن حد المظنونات لأنه على ما صرح به لم يستفرغ لضيق وقته كنانة البحث فى ذلك وقد أوضح أنه مدين إلى المستر مادوكس فى الرسم المصحوب

هذا ما أمكن استخلاصه من آثار قدماء المصريين الذين طبقت شهرتهم آفاق المعمور أما الأوتار التى استعملوها فى آلاتهم الموسيقية فانها كانت من الجلد وليس من السلك المعدنى ويعزى اكتشافه إلى أقواس النبال التى كانت عدتهم فى الحروب وهو الذى أخرج بوجه الاتفاق صوتاً رناناً موسيقياً على ما ذكره قدماء المؤرخين فلا عجب أن نرى أن العرب الذين اشتهروا بالتفنن فى ضروب الصيد والقنص قد اخترعوا آلة ذات وتر واحد أسموها بالربابة التى أعضل على باجانينى الـكمانى الطليانى الطائر الصيت أن يتسلط على نغماتها على ما هي عليه من سوء الصنع وضعف التركيب واحتوائها على وتر واحد وقد كانت الربابة أولى الآلات التى استخدمها المنشدون المصريون في البلاد المصرية وفى شوارع القاهرة وكانوا يصحبون أصواتهم بنغماتها وينشدون عليها أشعارهم . على أن في رسوم المصريين لا يوجد لها أثر وليس ثمة دليل يقوم على استخدامهم إياها فى أفراحهم واحتفالاتهم بل كل ما في الأمر أنها كانت خاصة بالأناشيد وتلاوة الأشعار

أما الناى (المزمار) فانه كان بادىء بدء من البساطة بمكان وكان به ثقوب قليلة لا تتجاور الأربعة عدّاً على ماذكره هوراس غير أن ديودرس الطيبي أضاف اليه ثقوباً أخر وواحداً منها من الجانب لزوم الفم وعُنى بتحسينه تدريجياً فى بيوثيا من أعمال اليونان القديمة التى عاصمتها مدينة طيبة وكان مصنوعاً من القصب أولا لكنه مع توالى الزمن زيد حجمه وتعددت ثقوبه وصنع من مواد أغلى ثمناً وأجمل صوتاً غير أنه من المحال أن يكون للمصريين مثل ما لليونان من أنواع المزمار لأن بورانياس نسب إلى اليونان عدة أنواع منه استخدموها فمنها ما هوخاص بالجنازات ومنها ما هو خاص بالمآدب والاعراس والاحتفالات بخلاف المصريين فانهم اقتصروا على نوع واحد منه في المآدب وداخل هياكلهم فى أثناء شعائرهم الدينية مع العلم بأن أغلب أنواع المزمار الذى استخدمه اليونان صدر عن البلاد الاسيويه كما يُستدل على ذلك بمسمياتها أمثال النوع الليدى نسبة إلى ليديا والنوع

الفريجي نسبة إلى فريجيا والنوع الكاريانى نسبة إلى كاريا والميزيانى نسبة إلى ميزيا وكلها تقع فى آسيا الصغرى أما النوع الفريجي فقد أدخله إلى اليونان من يدعى اولمبوس تلميذ مرسياس أما كاوناس الذى عاش عدة سنين بعد موت تربانذر فانه كان أول من وضع للمزمار القواعد والانغام كما أن صنعه يعزى إلى اردالوس بن فولكان بناء على ما ذكره بوراينياس

وقد أشار أرسطو بنوع خاص الى احدى القصص المتنوعة الرمزية المتصلة بأبولون وعطارد من أبناء جوبتير عندما ذكر أن الناى من اختراع مينرفا أما القصة التى رواها عنها فانها تشير حالياً الى ما كان لها من استخفاف بالناى الذى يشوّه استخدامه الفم ويجر سماعه الشبان الى الاسترسال فى الملاذ والشهوات واذ ذاك حُذّر استخدامه أنفة واستنكافاً غير أن اليونان فانهم اعتبروه أداة للتسلية على حد سائر الآلات وانصرفوا الى اللهو والخلاعه وركبوا رؤوسهم فى سماعه من غير هدى لا سيما عندما أخذت خمر فوزهم وانتصارهم على الفرس مأخذها فيهم وطووا كشحاً عن تنزيه نفوس الشبان عما يعاب متناسين أن مهمة الموسيقى الصحيحة ترمى الى الحث على اتباع سبل الهدى والتمسك بأهداب الفضائل والآداب فضلا عن تثقيف العقول وترفيه النفوس

ويعزى الى برونوميس الطيبى ما أدخل فيه من التحسين وما أضيف اليه من توحيد مفاعيل النايات الثلاثة التى انتسبت الى دوريد وليديا وفريجيا ويُحتمل أن يكون الناى المردوج راجعاً الى هذا التوحيد على نحو ما حصل للهارب والليرا اللذين بلغا إطراد تحسينهما مبلغه مع توالى الازمان على كونهما معتبرين فى نظر المصريين مستكملى التركيب ومستوفيي الصنعه

وقد وقفنا فى مجموعة الرسوم القديمة التى ترجع من ٣ الى ٤ سنة وهى موجودة فى أحد المقابر القديمة خلف الاهرام الكبرى على جوقة موسيقية تتألف من عودين من نوع الهارب ومن ناى ومزمار وعدة آلات متنوعة غيرها تبعاً لعادات الاسرة الثانية عشرة الفرعونية فى عهدها واذا نظرت الى الشكل الماثل أمامك فانك تجد العازفين منتصبين وقوفاً أو جاثين على ركبهم أو جالسين فى الارض وكلهم رجال ليس غير . ومما يزيد أهمية الناى ما عثر عليه بين الخطوط الهيروغليفية من لفظة قبطية تسمية له تُقرأ "Sébi" سيبى، وهو يُمسك بكلتا اليدين فى أثناء العزف و بسبب أن ثقوبه مفتوحة من أسفل فان العازف يضطر الى مد ذراعيه تماماً . والمتبادر أنه يندر العثور على شكله بين الرسوم فضلا عن كونه طويل الحجم وشائع الاستعمال بين الرجال فقط لان المصريين لم يقيموا له وزناً إسوة بسواهم من الامم فى بلاد أخرى لكونه معدوداً آلة للرعاة بدليل أن استخدامه

مقصور على « أركاديا » من اليونان القديمة الآهلة بالرعاة خاصةً مع العلم بأن الناي المصرى يختلف قليلا عن الناى الروماني على كون الناى اليونانى صادراً عن مصر كما تقدم ذكره وهو عبارة عن أنبوب مستقيم لا يتجاوز طوله قدماً ونصف قدم خلو من أى وصلة فى أعلاه تستعمل كمبسم للفم و يشترط على النافخ فيه أن يمسكه بكلتا يديه وكثيراً ما يوجد أصغر منه حجماً وقد ثبت أن عثر المستر ولكنسن على واحد من نوعه طوله تسعة قراريط فقط . ومن الجائز أن صغر حجمه ناشىء عن وجود كسر فى القصبة الموصولة به ، أما النايات التى فى متحف ليدن فان أقيستهـا تتراوح بين سبعة و بين خمسة عشر قيراطاً فضلاً عن أن ببعضها ثلاثة ثقوب أو أربعة على حد سائر الاربعة عشر نايًا المحفوظة فى متحف ليدن وهي مصنوعة من القصب العادى وبعضها مجهز بمبسم صغير مصنوع من نفس المواد الرخيصة الثمن المصنوع منها الناى المعتاد أو من كثيف قش الشعير والمبسم مولج فى فراغه ومضغوط عليه من أعلاه بحيث ينتهى الى ثقب رفيع مهيأ لقبول النفس . ولا يبعد أن يكون الناى البسيط من اختراع أوزيريس لاحتوائه على أكثر ممـا نظن من النغمات المتنوعة على ما صرح به المستر بولوكس غير أن الملتبس فى هذا الأمر عدم معرفة النوع الذى استعمله المصريون والذى يقال له « جيجلاروس » وهو ناى صغير الحجم مالم يكن المراد ببيانه أحد الانواع المصنوعة من القصب السابق الالماع اليها .

وقد ذكر الأستاذ روزيليني فى كتابه النفيس تحت عنوان « عاديات قدماء المصريين » ان هـذا النوع يتألف من عدة قطع منفصلة وهو أشبه بالناى المصري . وممـا يزيد الامر اشكالا وإبهامًا ما يوجد فى سكله من الجانب العلوى من التباين والتناقض ولو كان به خمسة ثقوب على وجه التحقيق واليكم الملاحظات التى أبداها المستر وليم شابل على الناى المصرى مدفوعًا بحب الاستطلاع الى البحث عن الحقيقة قال « بأن المصريين جريًا على عاداتهم المتبعة يوم نشأت أول أسرة فى المملكة الفرعونية اعتادوا وضع آلة موسيقية كالناى بجانب جثمان الميت مصحوبة بقطعة طويلة من قش الشعير وطريقة استعماله تماثل تمامًا طريقـة ناى الرعاة الذين اعتنقوا استخدامه فى تلك العصور بسبب عدم ممارستهم فن الموسيقى ما خلا خلفاءهم المفتنين ومَن فى منزلتهم فانهم خبروا سرها أيام أقاموا فى المدن وحظوا فيها بقسط من التربية والتمدن وفى أحد النايات بالمتحف البريطانى يوجد قطعة من القش لا تحول دون استخدامه كما يوجد أيضًا قطعـة أخرى أشبه بالاولى فى داخل أحد النايات التى فى متحف العاديات المصرية فى تورين . وقد رؤيت قطـع كاملة من القش فى متحف

ليدن وفى المتحف البريطاني بين مجموعة «صولت» التى يقال لها بالانكليزية Salt Collection" ولا جرم أن السبب فى ذلك يرجع الى عقائد المصريين فى تقمص الارواح "Transmigration of souls" التى تعود الى الاتصال بالمادة وتتجسد في مخلوقات جديدة وكل روح تتجسد من جديد فى مخلوق تعتبر فخراً لصاحبها الأول باعتبار أنه قضى حياة راضية مرضية وحافلة بجلائل الاعمال وعنواناً على انتصاره على الناى الذى نفخ فيه خصيصاً ليمنع العصفور أو البهيمة من استخدامه والا فانه بدونه لا يغنى عنه فتيلا

و يُستنتج من بحث هذه النايات أن المصريين الاوائل حذقوا فى تعلم الموسيقى الجميلة المفيدة وخبروا أصول مزمار القرَب المعروف بالانكليزية بـ "Bagpipe drone" وأصول نوع قديم من المزامير الانكليزية يسمى بالـ "Old English Recorder" الذى أتى على ذكره شكسبير فى رواية « هملت » وفى الرواية المسماة « الحلم فى إحدى ليالى منتصف الصيف » وبالانكليزية Amidsummer night's Dream"

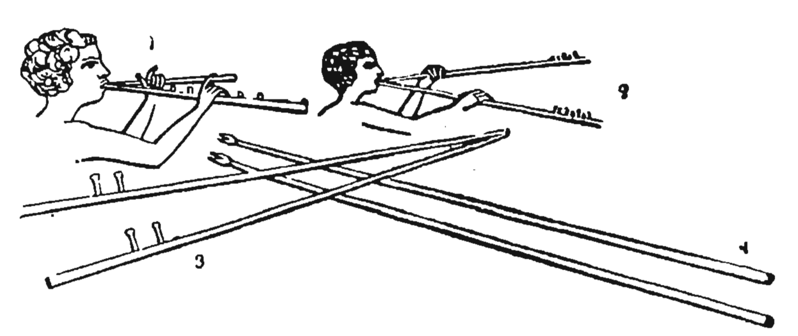
وقد عزفوا على ديوان النغمات الخمس المعروف بالـ "Pentaphonic" أو بالسلم الاسكتلندى "Scotch Scale" وكذلك سلم أنصاف المقام المعبر عنه بالانكليزية أيضاً باللفظتين الآتيتين "Dïatonic Scale"

ومن خصائص أحد النايات التى توجد بين معروضات تورين انه لا يؤدى صوتاً ما الا اذا أولجت فيه قطعة من القش على بعد ثلاثة قراريط ولا يمكن أن يتوصل الى النفخ فيه فى أى وقت من الأوقات اذا مسّت الشفاه قطعة القش ، تلك سنّة مزمار القرب أما المزمار الانكليزى القديم فانه معروض فى المتحف البريطانى ؛ و يعد من النايات الثلاثية التى يصدر عنها أعلى صوت (السبرانو) و يبلغ طوله عشرة قراريط وثمن قيراط ويحتوى على أربعة ثقوب مهيأة لتأدية النغمات الموسيقية فضلا عن فتحتين مستديرتين تقابل الواحدة منهما الأخرى على بعد قيراط من طرف المبسم

أما الثانى المزدوج فانه مركب من نايين يعزف عليهما انفرادياً بيدين متقابلتين وله مبسم واحد صالح للنفخ لكلا النايين معاً وهو شائع الاستعمال لدى اليونان وشعوب أخرى وقد اقتبس فى طريقة استخدامه على الكيفية المشار اليها تسمية أحدهما بالناى الأيمن والآخر بالناى الأيسر اللذين يقال لهما عند الرومان "The tibia dextra and sinistra" أما الناى الاول فهو يحتوى على ثقوب أكثر من الناى الثانى ؛ و إذ ذاك يعطى صوتاً قوياً حاداً بخلاف الثانى الذى بسبب قلة ثقوبه لا يعطى الا

صوتًا منخفضًا يصلح للقرار « الباص » وقد أطلق اليونان على الناى المزدوج اسم « اولوس » Aulos وعلى الناى المفرد اسم « مونولوس » Monaulos ، ومن لفظة (اولوس) اشتق لفظة (اوليتيس) Aulètès أى ألوليت Aulète وهو الاسم الذى لُقِّب به ابتولوماى الثانى ملك مصر ايماء الى حذقه النفخ فى الناى

معلوم انه يوجد بين رسوم هركولانوم بعض نايات مزدوجة مثبتًا فيها فى الناحية العلوية فى كل انبوب منها نحو أطرافها أوتار صغيرة لا يدرى ما الفائدة منها ؛ ويرى وتدان فى البعض الآخر منها فى الناحيتين وخمسة أوتاد فى الناى الأيسر وسبعة فى الناى الأيمن وفى غيرها خمسة فى الأخير ولا شىء



شكل ١٥ — نايات مزدوجة ذات اوتاد صغيرة

بتة فى الاول الذى هو أصغر منه حجما فى مسطحه وثخانته مع العلم بأنه لا يوجد ما يماثل ذلك فى ضمن رسوم قدماء المصريين والناى المزدوج مصنوع كالناى المفرد من القصب ومن خشب البقس ونحوه مما له صوت رنان ومن قرن الحيوان وعظام النسر والعاج والحديد والفضة ولم يكن استخدامه مقصوراً على الحفلات الرسمية فحسب بل كان يعزف عليه فى المآدب والأعراس ومجامع الأنس عند المصريين واليونان على السواء ، وكان من عادات النساء أن يرقصن على صوته فى أثناء العمل فى وسط الحفلات ؛ انظر شكل ١٥ ويتحصل من إدمان تمثيل الناى المزدوج للناظرين بين رسوم طيبة ان المصريين فضلوه على الناى المفرد غير انه يقصر عن باع الباحث تمام الوقوف على ماله من نغم ، ومن



شكل ١٦ — صورة الراقصات في اثناء نفخهن في الناى

البديهى أن تكون نغماته مطربة لما يعطيه فى وقت واحد من صوتين عظيمين وهما (التينور والباص) وقد لوحظ ان المصريين المحدثين عمدوا الى محاكاته بأن صنعوا الزمارة والناى المزدوج فأعضل عليهم الاتيان بمثله وذهب مجهودهم أدراج الرياح بسبب سوء الصنع وضخامة التركيب وقبح الصوت مما

جعله مبعثاً للسخرية والاحتقار وغير قابل للاستعمال بين الطبقات الراقية من الشعب واقتصر النفخ فيه بين ظهرانى القرويين وفى ميادين السباق للنوق والجمال

وقد روى لوسيان الكاتب اليونانى من أهل القرن الحادى عشر عن عازف على الناى يقال له هرمونيدس ، القصة الآتية وهى تتلخص فى انه ما كاد ينفخ فيه نغمة الصولو بجهد جاهد فى أثناء حفلات الألعاب الأولمبية حتى لفظ فيه نفسه الأخير وسقط جثة هامدة

وقد خلط قدماء المؤرخين فى صفة الناى الذى لفظ فيه هرمونيدس ما يسمى النفس الأخير ، هو الناى المزدوج أم نوع آخر من النايات التى منها ما يسمى « كلارنيت » ومنها الناى الشبيه مبسمه بالجرس الذي يقال له بالانكليزية Bell mouthed pipe الذى يختلف عن الفستولا Fistula المستقيمة الشكل والذى يدخل فى ضمن النايات التى يطلق عليها اسم « أولوس » أو « تيبيا »

أما الكلارنيت فلا أثر لها فى الرسوم المصرية يثبت ابرازها الى حيز العمل ، وقد يظن ان المصريين المحدثين اقتبسوا مزمارهم من بين الانواع التى جابهــا معهم الرومان أو غيرهم ممن وقعت البلاد المصرية فى قبضتهم بعـد عصر أمسيس وكذلك النايات الطويلة والقصــيرة التى يقال لها بالانكليزية Pan-pipes (المبسوطة تشبهاً بالمقلاة أو كفة الميزان) فلم يمكن العثور على أى شكل لها بين أشكال الآثار القديمة للموسيقى الماثلة على جدران المقابر ، ولا يخفى أن اليهود استعملوا نوعا منها اطلقوا عليه بالعبرية اسم آوجاب وهو يعد من أقدم النايات عهداً فى الكتاب المقدس ويرجع تاريخه الى عهد نوح عليه السلام

أما الدف – فانه كان معدوداً بين الآلات المحترمة وهو قابل للاستخدام فى الحالتين الدينية والمدنية على السواء ويتقسم إلى ثلاثة أنواع–النوع الأول المستدير والثانى المربع أوالمستطيل والثالث المركب من مربعين يفصلهما قاطع في الوسط (أنظر الشكل ١٧) وهذه الأنواع تختلف أصواتها باختلاف أشكالها – وهو يقرع باليـد مصحبا بالآت أخرى كالهارب واللير وما اليهما ويقرعه النسـاء فى الغالب ويرقصن على صوته وحده ، وقد استخدمه الاسرائيليون قبل أن يبرحوا فلسطين بدليل أن لابان سماه بالعبرية تاف مما اشتقت منه لفظة دف (ولو كانت محرفة) والدف والطار كلاهما واحد ومما يصعب على الباحث معرفته مااذا كان الرق المصرى القديم محتويا على قطع معدنية متدليه وعالقة بكفافه الخشبي المستدير على نحو الرق الحديث لكون اشكاله الممثل بها بين الرسوم التى فى مقابر طيبة مطموســة وغير واضحة غير أنه لا يوجد اختلاف بينهما فى كيفية الاستعمال و إذا نظرنا



شكل ١٧ — مناظر مختلفة للراقصين . والخط الهيروغليفي يشير الى جزء من الاغنية (طيبة)

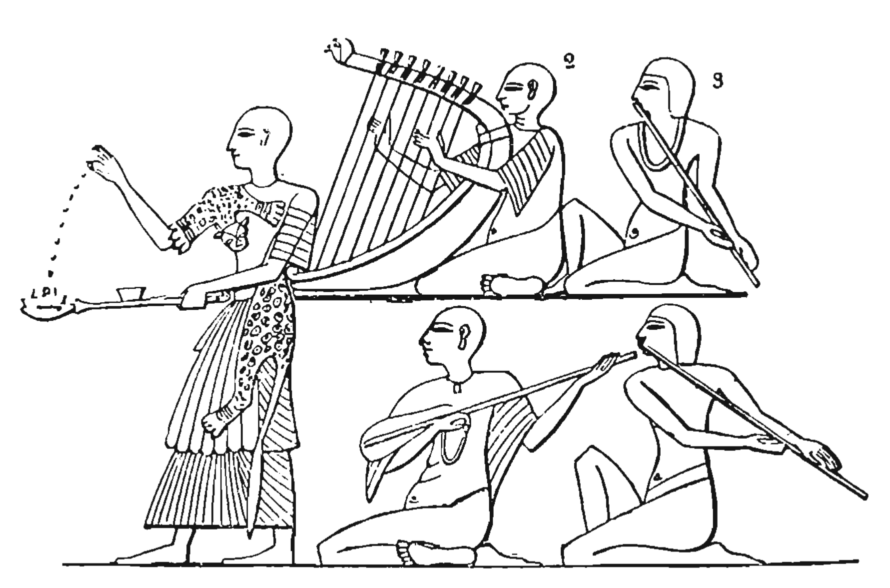
فى الرسوم إلى يمثل به الأول من الرفع فوق الرأس والتحريك بعد قرعه باليد بقصد اعطاء الضجيج اللازم أيقنا أن له مثل ماهو عالق بالرق الحديث من القطع المعدنية ذات الضجيج ويستنتج من صُور هركولانوم ان الرق اليوناني الذى اختصت به النساء لا يخلو من جلاجل معدنية متدلية حول إطاره المستدير واستعماله خاص بالأعياد الرسمية التى أقامها اليونان احتفاء بباكوس إله الخمر وسيبل ابنة السماء والاهة الارض

ومما تنبغى مراعاته أن لايُنسى فضل أناكرسيس الفيلسوف اليونانى الذى عاش فى القرن السادس قبل الميلاد - على الرق ما روى عنه زوراً وبهتاناً من أن موته مُسبب عن احتقار مواطنيه له حينما أدخل الرق فى حي سيتي عقب أوبته من بلاد اليونان ومما يؤيده شاهدا العقل والنقل أن موته نشأ عن محاولته ادخال الاصلاح وسن القوانين لبلاده طبقاً لقواعد آثينا .

ولا بأس أن يذكر النفير والطبل والصولجان فى جنب الآلات المقدسة مثل الهارب والليروالناى المفرد والمزدوج والرق والصنوج حتى العود (الجيتار) وأن تكن غير بالغة مبلغها من التعظيم فى أثناء الاحتفالات الدينية داخل الهيكل وكانت تستعمل عامة فى الأحوال العسكرية ولا يغرب عن البال أن للدف sistrum المقام الأول بين الالآت المقدسة فى الهيكل وهو خاص بعبادة ايزيس وأن يكن الهارب والليروالطار المعتاد قد رخص غالبًا بدخولها الهيكل فى أثناء الخدمة الدينية واحتفاء بآثور نبآء على ما هو ماثل على إفريز دندرة من إلاهتين تعزفان على الهارب والطاركما أنه رؤى أحد الالهة يقرع الطارفى ناحية هرمونثيس وكان من عادة الكهنة أن يحملوا شعاراً رمزيًا مقدسًا فى

مقدمة العازفين والعازفات حين دخولهم الهيكل أنظر (شكل ١٧) احتفالا بأعيادهم العظيمـة على أصوات الناى وغيره على أن طقوس الآلهة المصريين كانت تبيح دخول المـارب والناى وغناء المغنين داخل الهياكل ما خلا طقوس اوزيريس فى مدينة ابيدوس التي منعت ذلك منعاً باتا

وقد أبيحت الموسيقى فى بيبسط أو بيبسطس المعروفة بتل بسطه الآن (مدينة قديمة على ضفاف بحر مويس تقريباًو بجوار مدينة الزقازيق عاصمـة مديرية الشرقية) احتفاء بعيـد الاهة ديانا أو (بَسْطْ)على حدّ ماحدث فى أعياد ومناسبات أخرى



شكل ١٨ — موسقيون مقدسون يتقدمهم كاهن يبخر بمبخرته

مماثلة وقد ذكر هردوطس أن الناى والصنوج المعروفة بال « كروتالا » كان يعزف عليهما عدّة من الموسيقيين الذين وقفوا أنفسهم على خدمة ألاهة المشار اليها حال انحدارهم من ضفاف النيل إلى جهة بيبسط حيث شُيّد هيكل فخم لها وأن النافخ فى الناى كان فى أثناء الاحتفال بعيد باكوس فى مقدمة المطربين الذين كانوا يصحبونه فى الغناء والابتهال بأعلى أصواتهم وزاد على ذلك قائلا ان ما تعرضه لنا الرسوم من تمثيل موسيقياً مقدساً قائماً بخدمة الملك آمون وممسكا الناى بكلتا يديه ومن وجود صنوج بين أكفان امرأة مدفونة رمزاً الى أنها من مطربات آمون ملك طيبة لهو دليل قاطع على صحة هذه الاعتبارات المبنية على التحقيقات التاريخية

واذا تفقدنا أنواع الصاجات المسماة « كروتالا » وجدنا أنها مصنوعة من خشب مجوف على شكل الاصداف بما يشبه الآلة التى نستخدمها لتخويف الطيرة المسماة بالانكليزية « clappers » وقد أطلق على الصنوج (cymbals) اسم « كرمبالا » وقد ذكر بوزانياس أن طيور ستمفالوس المرسومة فى قبوراتروسكان التىعاشت من لحوم البشر لهى أبعد من أن يروعها ضجيج الصاجات وهى لا تتوجس خوفاً إلا من نبال هرقل التى إذا أصابتها مزقتها تمزيقاً. أما بيزانور الكمروسى فقد دحض

حجته مقرراً أنها تخوفت منها وطارت . على أن الصاجات المصرية فهى عبارة عن قطع مجوفة من العاج أو من الخشب تنتهى مرة برأس إنسان ومرة أخرى بشكل يد وهى عادة مسطحة قليلا أو مثقوبة من أطرافها بثقوب لإمرار حبل من ليف النخل بها بقصد ربطها معًا بحيث انها اذا هزّت هزاً عنيفًا تعطى أصواتًا كثيبة ومخيفة وهى تختلف عن الصاجات اليونانية اختلافًا كليًا على ما هو ماثل فى الرسوم للاواني وتشبه أشكال الاجراس ومصنوعة من النحاس وهى أكثر ملاءمة من الصاجات المصرية لطرد العصافير .

أما الهارب فانها كانت موضع الاحترام بين سائر الآلات فى أثناء عبادات الآلهة على ما أيده استرابون وسهدب بصحته الخطوط الهيروغليفية التى أتت على ذكر الموسيقيين المختصين بخدمة آمون وغيره من الآلهة غير مرة وأشارت الى الذين كانوا يعزفون عليها وعلى آلتين أخريين من نوعها فى حضرة الاله آو بعلامات مميزة فوق رؤوسهم الماثلة فى الرسوم وقد كان الموسيقيون المختصون بالخدمة الدينية للآلهة معدودين فى مقام الكهنة الذين لم يعنوا بدراسة الموسيقى على نحو الموسيقيين الذين سماهم سترابون « الهيور بستاليتيستا » أى المرتلين المقدسين

أما اليهود فانهم كانوا يقيمون احتفالاتهم على أصوات الموسيقى على حد ما صنع المصريون فى أثناء عباداتهم لآلهتهم وحسبك ما جاء فى صموئيل الثانى (الاصحاح السادس والعدد الخامس) (وكان أخيو يسير أمام التابوت وداود وكل بيت اسرائيل يلعبون أمام الرب بكل أنواع الآلات من خشب السرو بالعيدان و بالرباب و بالدفوف و بالجنوق و بالصنوج) وما بلغه داود عليه السلام من الحذق فى العزف على القيثارة واكتشافه على آلات أخرى فضلاً عن ان مريم النبية أخت هرون كانت تنقر الدف فى أثناء غنائها التسبيحة على البحر الاحمر المسماة بالعبرية « شرات هيام » أى تسبيحة البحر المقدم ذكرها كما فى الخروج اصحاح ١٥ عدد ٢٠ فى الجزء الاول لهذا الكتاب (انظر تمثال النبى موسى المقام فى الكنيسة بفلورنسا الذى نحته ميكلانج الشهير بأزميله وقد نفخ فيه روحًا وحياةً بما أوحت اليه عبقريته)

« ثم أخذت مريم النبية أخت هرون الدف فى يدها وخرجت النساء وراءها بدفوف ورقص فجاوبتهن مريم « سبحوا الرب لأنه قد تعظم بالمجد .الفرس وراكبه طرحهما فى البحر» وقد عهد الى كل من آساف وهيمان و يديثون فى ترأس الموسيقى لتابوت العهد فى عهد دواد والهيكل فى عصر

سليمان بدليل ما أشير به اليه فى أخبار الأيام الأول ١٥ - ١٦ » وأمر داود ورؤساء اللاويين أن يوقفوا اخوبهم المغنين بآلات غناء وبعيدان ورباب وصنوج مُسمعين برفع الصوت بفرح »



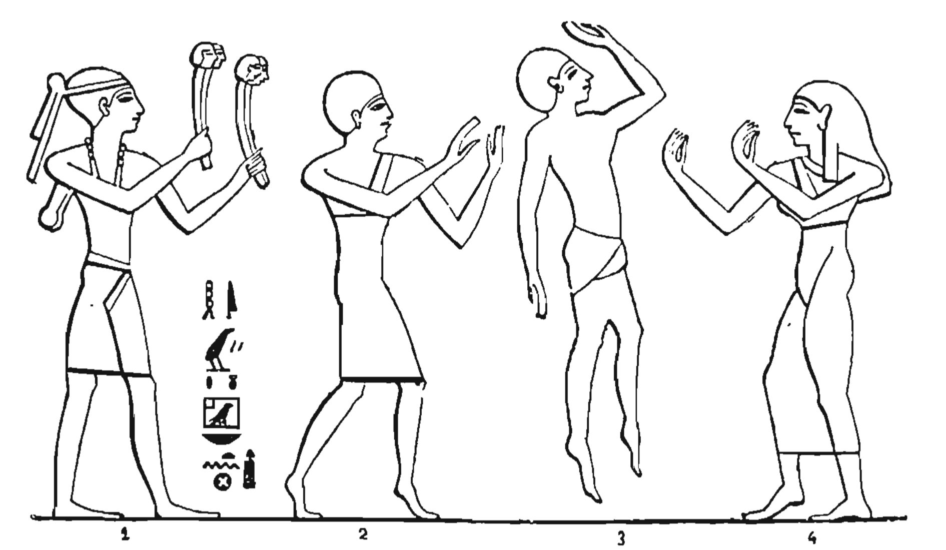
لئن أصبحتُ مرتحلاً بجسمي فقلبي عندكم أبداً مقيمُ
ولكن للعيانِ لطيف معنىً لذا طاب المعاينة الكليمُ
(ابن حزم)

وكان لآساف أربعة أولاد وليديثون ستة ولهيمان أربعة عشر ترأسوا عقب آبائهم وحسب عددهم اربع وعشرين جوقة موسيقية كانت تتناوب العمل فى داخل الهيكل وكلما أقيمت حفلات رسمية ريد عدد العارفين فيها وكان من عاداتهم الاحاطة بالمذبح حينما يرفع المحتفلون الآتون من كل أوب هداياهم ومحرقاتهم وكان يعزف جلوساً في الوسط المغنون من أسرة كوهات وفى الجانب الايسر من أسرة مرارى وفى الأيمن من أسرة جرشوم

وقد كان مباحاً للنساء العزف فى داخل الهيكل وكانت بنات اللاويين يقمن به خير قيام وكان لهيمان ثلاث بنات اشتهرن بطول الباع فيه فضلاً عن ان جوقة مكونة من شابات عُهد اليها فى ترتيل المزمور التاسع لبنايا إمام المغنين على موت الابن هذا المزمور لداود « احمد الرب بكل قلبى أحدّث بجميع عجائبك افرح وابتهج بك أرنم لاسمك ايها العلىّ »

ويُستخلص مما ذكره عزرا ان عدد الذين رجعوا من الاسر بلغ مئتين من المطربين ومن المطربات وان ذكريا وعوزيال وشميراموت ترأسوا الجوقة الموسيقية السابقة التى تألفت من النساء

« بدليل ما جاء بالمزمور الثامن والستين عدد ٢٥ من قدّام المغنون من ورآء ضار بو الأوتار فى الوسط فتيات ضار باب الدفوف » وهناك تفاصيل طويلة فى الاعمال الدينية التى نيطت بالنسآء وقد كان منهن كثيرات من بنات الكهنة ومن الاسر الكريمة على حدّ قدمآء المصريين الذين خصوا بنات الملوك والكهنة بخدمة الكهنوت إلا أن هرودطس قرر أولا ان الكهنوت لم يكن مباحًا للنسآء فى مصر إلا للرجال الذين اختصوا ايضًا بتقريب الضحايا وذبحها ورفع الهدايا والمحرقات وما شاكل ذلك ثم عاد فناقض نفسه أخيراً وقال بان بعضهن دخلن الى مذبح جو بيتر إله طيبة لاداء الخدمة الدينية وبأن اثنتين منهن القتا عصا الاغتراب الى بلاد اليونان وليبيا حيث بيعتا قهراً وقد عمدتا هناك الى نشر التعاليم الدينية بما أُوتيتا من خبرة ودراية وقد كان من الصعب معرفة اسماء الوظائف ودرجاتها التى أختصصن بالاضطلاع بها لكن الرسوم التى لا تترك مجالا للشك تدل بتمثيلهن بها على ان انخراطهن فى سلكها وقع موقعًا جليلا ليس فى نفوس بنات الكهنة فحسب بل فى نفوس بنات الملوك ايضًا . ومما يستغرب من امرهن أنهن اذا أُقيمت حفلة دينية يتقدمن نحو المذبح مع الكهنة حاملات الطار المقدس حالة كون الملكة أوالاميرة حاضرة وفى الغالب مع الملك عندما يرفع للإله تقدمته أو سكره وممسكة بيدها طاراً أو طارين (انظر شكل ١٩) .

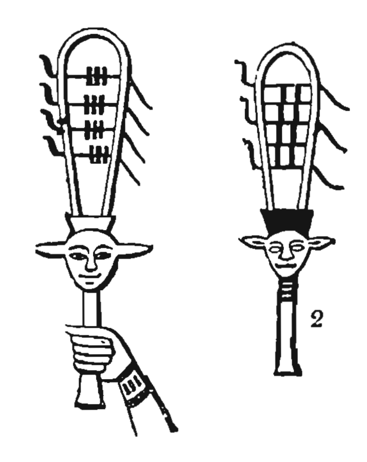


(شكل ١٩ — ١ رجل يضرب صولجانات اسطوانية و٢و٣و٤ اشخاص يرقصون) والخط الهروغليفي يشير الى خادمة آثور وهي امرأة من هليوبوليس او تنتيريس

ومما توصل المؤرخون الى معرفته على وجه يمكن الجزم به فيما يتعلق بالوظائف ان للنسآء شغان فى مدة سلطة الكهنة لعهد الأسرتين الرابعة والسادسة الوظيفة الآتية « نيتر هنب » أى نبيّة التى شاعت فى عهدىّ الإلاهتين نيث وآثور وبعد ذلك حرمن الخدمة الكهنوتية بتةً وأُطلق على الملكة إسم « نيتر هيميت » اعنى الزوجة السماوية أو « نيتر توت » العاملة السماوية لآمن ويُظن ان مثل هذه الوظيفة كانت شرفية بحت وقد تقرر مما

أبانته لنا الخطوط الهرغليفية منذ أول عهد الاسرة الثامنة عشرة إن إمرأة لابسة جلبابًا كانت تضرب الطار بصحبة مغنين اختصوا بعبادة الالهة عامَّةً « وآمن را » فى طيبة خاصَّة أما الوظائف العالمية فقد اختصت بها النساء

وقد ارتأى آخرون ان الطار (انظر شكل ٢٠) كان الغرض منه القاء الرعب فى قلب « تيفو » الروح الشيطانى الشرير وذهب بلوطرخس الى انه يوجـد على سطحه المحدودب شكل قطـة وجهها بشرى ووجه ايزيس من أسفل تحت الأوتار المتحركة وفى الجهة المقابلة وجه نفتيس أما المقاطع التى أومأ اليها فالذى يترجح ان يكون عددها ثلاثة عادة أو اربعة نادراً عُلّق بكل واحد منها ثلاثة أو اربعة خواتم من المعدن بحيث اذا هزت مع المقاطع المتحركة أحدث ضجيجاً قويًا ويبلغ سمكه من ثمانية الى ستة عشر او ثمانية عشر قيراطاً وهو مصنوع من الصُّفر أوالنحاس ويتخلله للزينة بعض قطع من الفضة أو الذهب أومن غيرهما مركبة به - ويشترط عند ارادة استخدامه ان يمسك على شكل عمودى ويُهزّ على ما تقدم من بيان فتتحرك الخواتم فوق المقاطع يمنة و يسرة ومعلوم ان الغرض من كل ذلك محاكاة الافاعى



(شكل ٢٠ — ١ طار ذو اربعة مقاطع ٢ طار شكله غير عادى (طيبة)

والاغانى والتصفيق بالأيدى من الامور المعروفة من عهد بعيد وقد ورد ذكرها فى كلام غير واحد من علماء المتقدمين مثل هردوطس على الموسيقى المقدسة . وقد قال استناداً الى ما رؤى رأى العين أن المصريين في أثناء الاحتفال بعيد بيبستس غنوا وصفقوا بأيديهم على أصوات الناى والصاجات وقد اتبع اليهود هذه الطريقة كما فعل من أتى بعدهم من المسلمين الساكنين فى مصر الآن.

وقد عُثر على نوع من الآلات بين الضحايا المقرّبة الى إيزيس المائلة صورها بين معروضات هركولانوم مصحوبًا بعدة دفوف وهو يتألف من قضيب به مجموعة كُوَر متحركة مرتصَّة على شكل دائرة يهزه رجل بيمناه ويحرك بيسراه سلسلة ذات أربع حلقات فتعطى صوتًا رنانًا مماثلا له وأول آلة بلغت حد الاتقان فى الفن بين عاديات العصور القديمة الدف الذى وجده المستر برتون فى طيبة وجلبه الى المتحف البريطانى وشكله الجميل ينم على إنه مصرى صرف وكذلك يوجد فيه دفان آخران وهما فى حرز حريز ويرجع تاريخهما الى أقدم عهد ، ودفٌ رابع حديث العهد وكل هذه

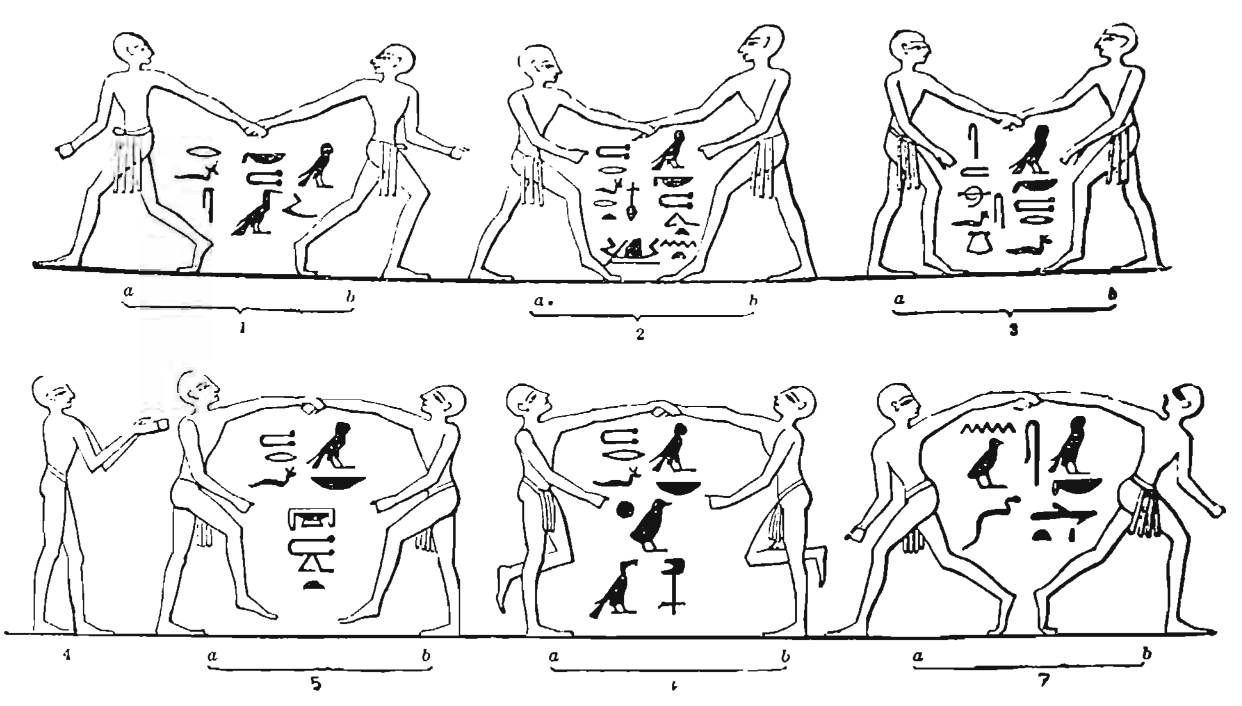
الدفوف يتخللها أربعة مقاطع وحجمها من أصغر ما رأته العين بخلاف الدف الذى جلبه المستر برتون فان طوله قدم وأربعة قراريط ونصف ويتخلله ثلاثة مقاطع متحركة لم يُعثر لها على أثر اليوم ويمثل به من جهة الاعلى صورة الالاهة بيبستس والنسر المقدس وبعض رموز أخرى وفى جهة الاسفل شكل امرأة تمسك بكلتا يديها دفاً من الدفوف المشار اليها ومما يستغرب أن يعلو كل مقبض مستدير من مقابضها وجه مزدوج لآثور وعلى رأسه تاج على شكل صِل يعلوه شكل قطة وهو مصنوع من الصُفر ومقبضه مجوَّف يغشو منتهاه غطاء متحرك .

أما الدفوف التى فى برلين فان مقاس واحد منها ثمانية قراريط طولاً على أن للاول منها أربعة مقاطع وفى جهة الأعلى المستديرة يرى شكل قطة يحيط برأسها قرص الشمس وللثانى ثلاثة فقط . ويتكوّن مقبضه من شكل ينسب الى تيفو يغشوه عدة أرؤس لآثور وفى قمته قرون وريش الالاهة نفسها وكلاهما خلو من الحلقات ويليهما دف ردىء الصنع له ثلاث حلقات فوق مقطعه الوحيد مما يضاهي ما هو ماثل فى الرسوم من الدفوف وان اختلف بينهما عدد المقاطع

أما الآلة التى استخدمها اليونان في أثناء الاحتفالات التى يرفعون فيها تقادمهم وضحاياهم على ما ذكره اثناسيوس التى يسموها « بالشنوك » فهى على ما قيل تُمتّ الى مصر القديمة بنسب مع أن شكلها لم يكن ماثلاً بين الرسوم القديمة وهى عبارة عن نفير مستدير الشكل والمعروف عنه إنه من اختراع أوزيريس . على أن للرقص أنواعاً متعددة وضروباً مختلفة يقوم بعرض حركاتها الراقصون رجالاً كانوا أو نساء وفقاً لحركاتهن الخلابة بدليل ما جاء بصُوَر عدة فى مقابر طيبة القديمة لعهد أمينوفيس الثانى وذلك سنة ١٤٠٥ قبل الميلاد

وكان من عوائد الراقصين أن يثبوا وثبات من فوق الارض دلالة على غلبة نشوة الطرب عليهم (انظر شكل ٢١)

ومعلوم أن الموسيقى في المراقص كانت فى نهاية الغاية من البساطة ومقصورة على صوجانات تضربها امرأة بأصابعها تمشيًا مع النغم عوض الصاجات أو الصنوج ويختلف الرقص باختلاف الامكنة وتباين الدرجات مثال ذلك أن الرقص فى بيت أحد الكهنة يختلف عن مثله فى بيت أحد القرويين خشنىّ الطباع وفي مجامع الطبقات الوضيعة غير المتعلمة بالمدن ومن أميل المصريين الى الرقص الفقراء الذين يحترفونه طلبًا للتكسُّب ما خلا الاغنياء فانهم أرفع من أن يتخذونه حرفة لهم ولم يرتاحوا له الا فى مجامع خاصة ومناسبات جدية .



(شكل ٢١ ــ رسوم تمثيل الرقص فى الوجهين القبلي والبحري بمصر)

ولا حاجة الى وصف ولوع اليونان به فانه يحتم على نسأهم أن يرقصن فى الغالب ترحيباً بالاصدقاء ومؤانسة للضيوف لما أنه بنوع عام يعتبر واسطة لترفيه النفوس ورياضة شريفة الغرض منها إعمال عضلات الجسم لتقويتها وفناً من فنون الحضارة التى لا يستغنى عنها الانسان على وجه المعمور بخلاف الرومان الذين لم يحفلوابه وعدوه مسقطة لهم من العيون اذا اندمجوا فى سلكه على حد ما ذكره شيشرون من أن الرجل الحصيف العقدة اذا رقص منفرداً أو مع جماعة ولو كانت راقية يُعد طائشاً هاتكاً سِتر الحشمة وخارجاً عن الاتزان الى السخرية

على أن الرومان ولو اعتبروه مبعثاً للتهتك وفساد الأخلاق ومنشاء للشر والاسترسال الى الانغماس في الملذوذات فان نساءهم عزفن على الآلات ورقصن فى تلك الايام مصداقاً لما قرره سالوسس المؤرخ الرومانى (٨٦ - ٣٤ قبل الميلاد) حيث قال عن سمبرونيا ما يأتى بنصه

" Sempronia psalere saltare elegantius quam probœ necesse est

واليكم معناه معرباً: « حتى النساء الرومانيات فانهن غنين ورقصن فى ذلك الزمان » بيد انَّا لا بد أن نقول أن اليونان لايستحقون أن يُتَّهموا بالمغالاة فى الرقص الخليع والبعد عن مذهب أهل الكمال فهم بريئون مما تجنَّى بعض المؤرخين عليهم بدليل ما رواه هردوطس من أن هبوكليدس الآثيني الذى كانت تثنى به الخناصر فى النبل والكمال فى مجالس شرفاء اليونان بصفته زوجاً لابنة

كليستونوس ملك أرجوس حينما تمادى فى الرقص الخليع نُبذ نبذ النواة وأصبح لديهم أحقرمن قراضة الجلَم غيرأن اليونانيين ولعوا به وتمادوا فيه الى حد الخلاعة وسوء الأدب فأُطلِقَ اسمه على حركاتهم المماثلة لحركات الراقصات فى الشرق المعروفة بالعوالم »

وكان اليونيّون (المهاجرون من اليونان الى يونيا - بلد من آسيا الصغرى بين أخوار أزمير ومنديليا -) ولعين إلى أبعد مدى بالرقص الخليع وكانوا مضرب الأمثال فى الهزل والمجون على أن ما تنبغي مراعاته فى فن الرقص أن يكون محتشماً ولا يقع على حركاته ظل للريبة لاعتباره فناً شريفاً خاصاً بالآلهة أنفسهم بدليل أن جو بيتر أبا الآلهة والشعب كان يرقص فى وسط الآلهة الأخرى رقصاً بالغاً حدّ الأدب دون أن يُرمى بوَصَم كما هو ثابت فى الرسوم وقد حُذّر بعض الراقصين المتهتكين من إتيان المخزيات من الحركات والأغاني الفاحشة الفتانة التى تكون من أعون الذرائع على استهوآء أفئدة الشبان ورأت السلطات من أوجب الأمور أن يناط برؤسآء الجوقات ويوكل اليهم مراقبة كل مستهتر من المحترفين يلجّ فى غوايته وكبح جماح كل متهتك يقُدم على التفنن فى ضروب التجديد الفائل ما لم يتمثل فى حركاته أو غنائه الفضيلة والآداب و يتبيَّن العفاف والاتزان

معلوم أنهم كانوا يرقصون فى مجامع الأغنيآء على أصوات العود والقيثارة والناى وغيرها من الآلات وفى الشوارع والأسواق على أصوات الطبل ولرقصهم حركات أشبه برقص السماع الذي أنشأه المرحوم ابو خليل القباني و بما يسميه الغربيون " ballet " (باليه)

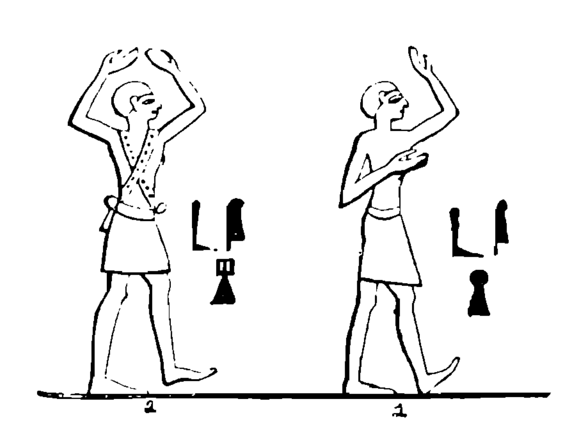
وكذلك يوجد لهم نوع آخر يرجع إلى ٣٥٠ سنة ونيّف وهو عبارة عن دوران الشخص والالتفاف على قدم واحدة حول نفسه يسمى " pirouette " كما هو ظاهر فى الشكل أمامك أما لباس الراقصات فهو من الخز الناعم الشفاف بحيث تُرى أعضآؤهن من تحته فى اثنآء الحركات ومما يحسن إيراده هنا ما تمثّل به شاعر فيما يناسب المقام

حسان التثنى ينقش الوشي مثلهُ اذا مسن فى أجسامهن النواعمِ

وقد يتفق لهن أن يرخين تارة لباسهن ليسترسل إلى آخر الساقين و يلصقنه طوراً بخصورهن متنطقات بأحزمة ضيقة مزينة بأبهج الألوان والأغرب من ذلك ما نراه فى الرسوم من انهن يرقصن عاريات أمام الرجال فهل هن كذلك وهل وافق الكهنة على الإباحة لهن بهذه المنكرات ؟ . غير اننا لا ندرى ما إذا كانت الخطوط التى مُثلت بها ملابسهن قد محيت لتقادم العهد بها ومن المستغرب

أن يبيح الشعب المصرى البالغ من الحضارة والرقيّ أسمى الدرجات للرسامين أن يمثلوا فى صورهم راقصاتٍ عاريات بمرأى من جميع الرجال

وقد دلّت الرسوم على أن من عوائدهم أن يرقص شخصان معًا و يمسك الواحد بيد الآخر أو يرقص شخص على حدة أو يصفق أو يؤدى نغمة « الصولو » على أجنحة الموسيقى وما يجرى على الرجل يجرى على المرأة فى هذه المناسبة ومن بديع تفننهم أن تجد على جدران مقابر الاسر الأولى للفراعنة رسومًا مختلفة فمنها ما يبيّن رفع الأيدى فوق رؤوسهم حينما يرقصون (انظر شكل ٢٢) والرجل الواحدة عن الأرض بدليل ما هو ماثل فى لبسوس ومنها ما يبين أربع عشرة امرأة يرقصن أمام مائدة التقادم فى قبر بناحية منفيس ومعنى الخط الهروغليفى الوارد هكذا "hes àn xen em àm" غناء السيدات للحريم » ويوجد أيضًا أربع عشرة امرأة يرقصن معًا فى قبر آخر



(شكل ٢٢ — رجلان يرقصان (طيبة)

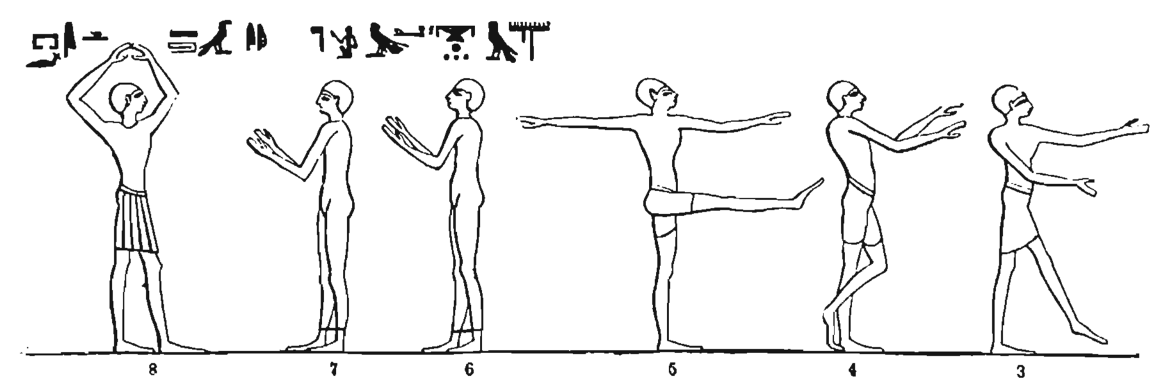
و يُرى فى قبر آنموت من الأُسرة السادسة رسم ثلاثة رجال يرقصون و يُسمون ab en xeff بما معناه « الراقصون الى الأمام » ويُقرأ فوق رسم آخر العبارة الآتية 'four xen en am' (نسوة راقصات للحريم) ولم يبقَ أدنى ريب فى أنهن رقصن عاريات فى بعض الاحيان على حدّ الراقصات المصريات المحدّثات إلا أنه يتُحصّل من إدمان البحث فى الرسوم التحقق من أن منها ما هو جليّ واضح ومنها ما هو مبهم وغير مفهوم ولا خلاف فيما ألمع اليه روزولينى بكتابه المشار اليه من تمثيل ملك يرقص أمامه أربعة من المحترفين محاكاةً للالاهة بت Pet التى معناها«السماء» وهى ترفرف بجناحها على الإله (سب) الذى معناه الارض

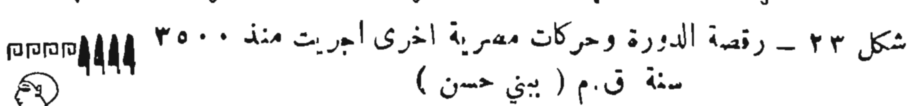
بيد أنا نجد فى اللوحة عينها صورة رهط من الرجال يقف بينهم ملك مصرى ممسكاً بشعر امرأة وملوّحًا يده فوق هامتها كما انه يوجد فى قبر ابتا هيتيب من الأسرة الخامسة جملة أعمال تمثيلية صرفة متناسقة تبين نوادر غريبة لتوأمين فى غُلوآء شبابهما

وهناك تفاصيل أخرى طويلة فى شرح أنواع الرقص وماهيته وطبيعته ومبلغ تأثيره أضربنا عن ذكرها لسابق استيفآء الافاضة فيها مجتزئين منها بما يلذ المطالع وهو ان القرويين اعتادوا أن

يستخدموا فى رقصهم الايماء والاشارات المعروفة بالبانتومين وقد لوحظ أنهم أكثر ميلاً الى الحركات الجافة المستهجنة منها إلى الحركات القياسية الظريفة لِما للأولى من شديد التأثير فى نفوسهم غير أنه لا يُعرف من أمر الرقص المعروف بالتربيدياتو "tripudiato" لا الكثير ولا القليل مما توحي به آثار قدماء المصريين أما لفظة « تريبيديو » معناها باللاتينية نوع من الرقص مختص بضرب الأرض بالأرجل أو قل إن شئت الرقص الخاص بالراقصين الحاملين الأسلحة وذلك من باب الاستنتاج مما انتهى الينا من بعض الصور التى فى ناحية « بنى حسن » والتي نرى فيها رجالاً يعدون و يتواثبون و بأيديهم الأسلحة الوقوف على غرضهم الذى يرمى الى عمل المناورات والتدرب على الأعمال العسكرية والغالب فى الظن انهم يشيرون بذلك الى تمثيل حادث فجائي يستنهض الغيرة على الدفاع عن الوطن

وأغرب ما أُطلع عليه من أنواع الرقص فى سائر الرسوم بقطع النظر عن رقصة الدورة « pirouette » وغيرها ما روُى من مشهد ندّين ذكرين فى الغالب يتقدم أحدهما نحو الآخر إلى أن (انظر شكل ٢٣) يقفا كلاهما على قدم واحدة الواحد مواجهاً الآخر و بعد أن يقوما بعرض عدة حركات





شكل ٢٣ ـ رقصة الدورة وحركات مصرية اخرى اجريت منذ ٣٥٠٠ سنة ق.م (بني حسن)

ينسحبان و يكونان فى الاتجاه على طرفى نقيض بشرط أن يستمر على مسافة مستطاعة كل أحد منهما على امساك يد زميله ثم يدور حول نفسه كما يدور حول الآخر دورات متتابعة وقد رُؤى أيضاً مشهد يمثل رجلين يرقصان فى الوسط وهو يعدّ نموذجاً صحيحاً للرقص على ما شهدت بصحته المخطوطات الهروغليفية وحسبك مظاهر شتى من هذا القبيل يستدل منها بوقفات نموذجية جميلة حريّة بالإعتبار وتسمى بالفرنسية " poses plastiques " ومن البديهى

أن هذه الرقصات قد انتشرت بأسرع من ارتداد الطرف فى كل المواضع التى وصـل اليها سلطان الملوك من الفراعنة .

وأعجب ما فى الرقص الفرعوني انك اذا تفقدت الراقص وجدته يضرب الأرض بعقبيه وينتصب على قدم واحدة و يترنح ويميد ذات اليمين وذات اليسار على نحو ما يُشـاهد من نوعه فى أيامنا هذه أما الحركات بالأيدى برشـاقة ولطف فى اثناء الرقص فلم تكن مقصورة على المصريين فحسب بل على جميع الأمم القديمة الأخرى وقد ذكر بلوطرخس عن شخص انه استولى على الأمد فى جاذب حركاته التى لا تمتلىء العين منها لسرعتها إلا انه لا يبعد أن يكون قصده في ذلك النوع المعروف بالمصارعة التى تسمى باليونانية (palestra) لا الرقص الذى يقسم الى ثلاثة أقسام مختلفـة عند المصريين وعند اليونان على السوآء وليس من غرضنا الافاضة فى المصارعة التى أفردلها بلوطرخس بابًا خاصًا

ثم لا يخفى أن علاقة الرقص بالشعر أشبه بعلاقة الموسيقى بالأخير كأن الرقص والشعر شُقّا من نبعة واحدة والرقص لم يكن شائعًا على ما ذكر من يوثق به من المؤرخين بين خاصّة الناس وعامّتهم بل اختص به خاملو الذكر الذين أُبيح لهم قضآء أوقاتهم بين الكؤوس حتى اذا أخذ منهم الشراب أسرفوا فى المزاح وهتكوا سِتر الحشمة وجمحت ألسنتهم وأول من أخذ هذه العادة عنهم الأهلون فى بلاد الشرق وقد بحث فى ذلك هردوطس بحثًا دقيقًا فنشر كلامًا وصفَ فيه أن النسـوة قديمًا تعاطين الكأس وخلعن عِذار الحيآء فى اثناء الاحتفال بعيد ببيسطس و بسائر الأعياد الدينية فضلاً عن أن الراقصين كانوا يأتون امام المتفرجين العـابًا باردة وخشنة و يقفون على رؤوسهم ممدوديّ الأيدى ثم يدورون حول أنفسهم بحذاقة ورشاقة وعقب ذلك يتسابقون فى ميدان المداعبة والمجانة

ومما هو جدير بالذكر أن اليهود كانوا يكترثون للرقص بخلاف اليونان و يعدونه فنًا حريًا بأن يمارسه الناس من ذوى الشارة ومظاهر الغنى فى الاحتفالات الدينية والأعياد الرسمية بدليل ما أسلفنا من الأمثلة عن مريم النبيَّة وداود وابنة هيروديا (متى الاصحاح الرابع عشر عدد ٦ – ١١) « فلما كان مولد هيرودس رقصت ابنة هيروديا فى الوسط فأعجبت هيرودس ولذلك وعدها بقسم انه يعطيها كل ما تطلبه فتلقَّنت من امها ثم قالت اعطنى ههنا رأس يوحنا المعمدان فى طبق فحزن الملك ولـكن من أجل اليمين والمتكئين معه أمرَ أن تعطاه وأرسل فقطع رأس يوحنا فى السجن وأتى بالرأس فى طبق ودُفع الى الصبية فجآءت به الى أُمها » انظر الصورة

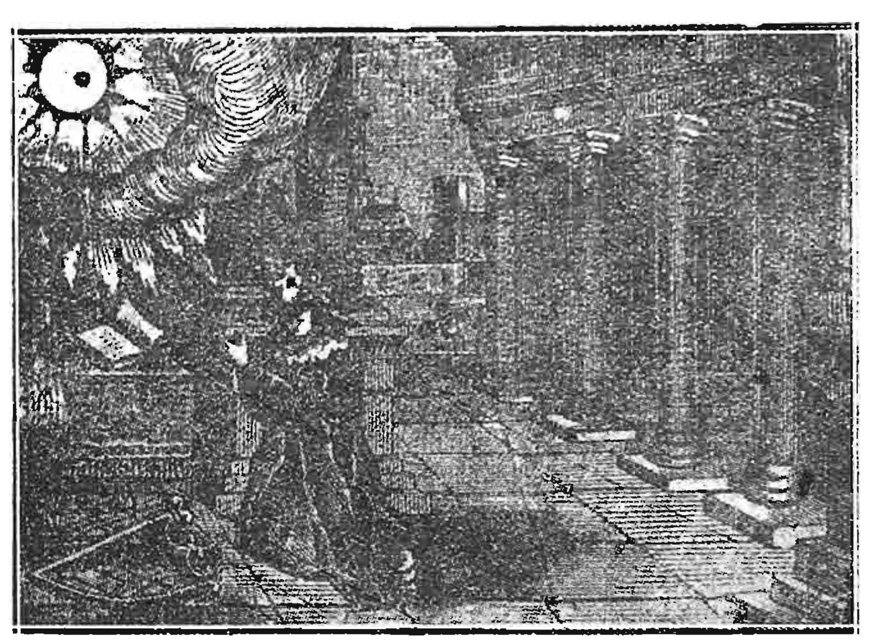


ابنة هيروديا ترقص امام هيرودس الملك الذي اعجب بها

ولا غرابة فى ذلك اذا قررنا ما أسلفنا من أن المحتفلين فى الأعياد كانوا يرفعون فيها الى آلهتهم هداياهم ومحرقاتهم على مشهد من الكهنة فيبتهلون بأعلى أصواتهم ويرقصون على نغمات الموسيقى رقصاً أشبه بالرقص الحديث على ما هو ماثل أمامنا فى عاديات المصريين وأكثر من ذلك ما كان يجريه الملك داود من الرقص أمام الرب من غير أن يبدى أمارة ازدرآء كما جاء فى سفر الملوك الفصل السادس عدد ١٢ – ١٦

« فأُخبر الملك داود وقيل له أن الرب قد بارك عوبيد أدوم وكل مالهُ بسبب تابوت الله فمضى داود وأصعد تابوت الله من بيت عوبيد أدوم الى مدينة داود بفرح فكان كلما خطا حاملو تابوت الرب ست خطوات يذبحون ثوراً وكبشاً مسمّناً وكان داود يرقص بكل قوته أمام الرب وكان داود متنطقاً بأفوذ من كتان وأصعد داود وجميع آل اسرائيل تابوت الرب بالهتاف وصوت البوق وكان لما دخل تابوت الرب مدينة داود أن ميكال ابنة شاول أشرفت من الطاق ورأت الملك داود يطفر ويرقص أمام الرب فازدرته فى قلبها » انظر صورته وهو يصلى طارحاً قيثارته الى الأرض موجهاً وجهه نحو الشمس

ومن أشبه أباه فما ظلم فان الملك سليمان امتن بسنته فى استخدام الرقص والغناء فى الهيكل فى اثناء تأدية العبادة كما استخدمه داود (عليهما السلام) امام تابوت الرب ولابأس أن أصف الهيكل تنويراً للأذهان وذلك بناء على ما جاء فى التوراة .



داود يصلى لله متجها نحو الشمس وطارحا القيثارة الى الارض

« ومن بدائع مصنوعات حيرام الصورى فى هيكل سليمان العمودان الهائلان اللذان نصبهما في رواق الهيكل وهما المسميان بياكين وبُوعَز سبكهما من نحاس وكان طول الواحد منهما ثمانى عشرة ذراعاً ومحيطهُ اثنتى عشرة وسبك لكلٍ منهما تاجاً على شكل زهرة سوسن ارتفاعهُ خمس أذرع تحيط بأصلهِ مئتا رمَّانة قد نظمّت صفَّين . ثم الحوض المسمى بالبحر سبكهُ مستديراً على شكل سوسنة وجعل قطرهُ عشر أذرع فى مثل نصفها ارتفاعاً وأقامه على اثنى عشر ثوراً كل ثلاثة تنظر الى جهة من الجهات الأربع وسبك معهُ عشرة أبازن للاغتسال ركبهــا على قواعد تجرى على بكر من نحاس ونقش عليها أسوداً وثيراناً وكَرُوبين وجعل فوق هذه وتحتها قلائد زهور متدلية إلى آخر ما ذكر من الوصف هناك »

وقد ذكر بعضهم أن من عادات المصريين الشعوذة وتدريب الحيوان على القيام ببعض الألعاب الرياضية والحِيَل والرقص والتسلق على قضيب من الخيزران والتزلج والتواثب فى الهواءومن أميل الحيوان إلى هذه الأنواع من الحركة القرود والكلاب والخيل والجداء وغيرها وكان المطربون المحترفون يقوم كل منهم إما بنشيد الصولو أو الغناء جماعاتٍ على نغمات ذوات الأوتار « كالهارب » وغيرها من الآلات ولا حاجة إلى وصف ما بلغه المصريون فى فلسفة الفنون الجميلة من رسوخ القدم والنبوغ فى سائر العلوم فضلاً عما اشتهروا به من لطيف الحس وشريف الوجدان والولوع بالموسيقى

والرقص مما يعتبر عنوانًا على ما كان لهم فى الحضارة والمدنية من القَدَم السابقة وليس أدل على ذلك من ترأس آثور رمز الجمال والحب في مصرنا على الموسيقى والرقص عِلاوة عن ان الاله « بس » كانت له اليد الطولى فى العزف على جملة آلات موسيقية ولا سيما فى فن الرقص ولا يُنكر أن المصريين هم أول من زاول الغناء والرقص وأول من نشرهما في كل آن وفى كل مكان وهما ولاجرم موجودان منذ الدهور الغابرة بين جميع الشعوب متوحشين كانوا أو متمدنين .

انتهى معربًا بتصرف يسير

وإتمامًا للفائدة نثبت هنا مجموعة من الصور المصرية القديمة للعازفين والعازفات على الآلات الموسيقية المختلفة وعسى أن نكون قد وفقنا لخدمة فن الموسيقى القديم والحديث واحياء ذكر مآثر رجاله الامجاد



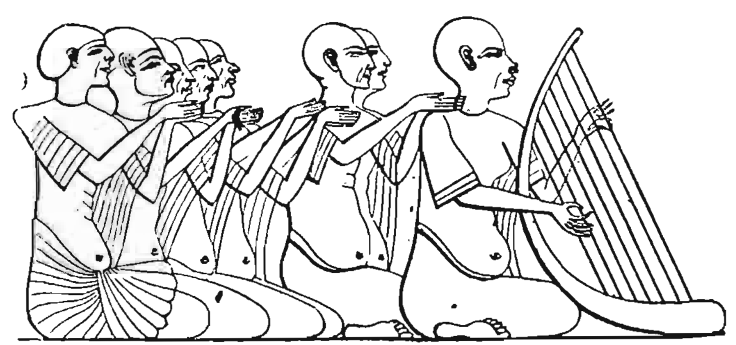
جوقه موسيقية فرعونية دينيّة



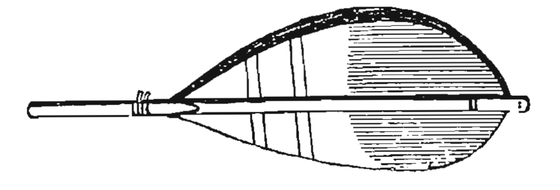
جيتار معلق في عنقها وموجود في طيبه



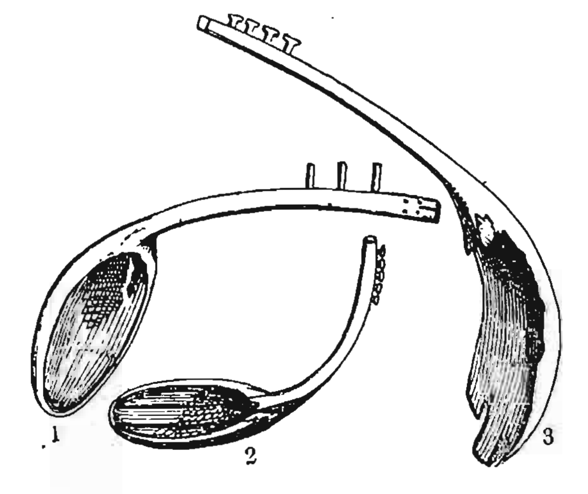
ثلاث عازفات يعزفن ورابعة تصفق بيديها تصفيقًا توقيعيًا



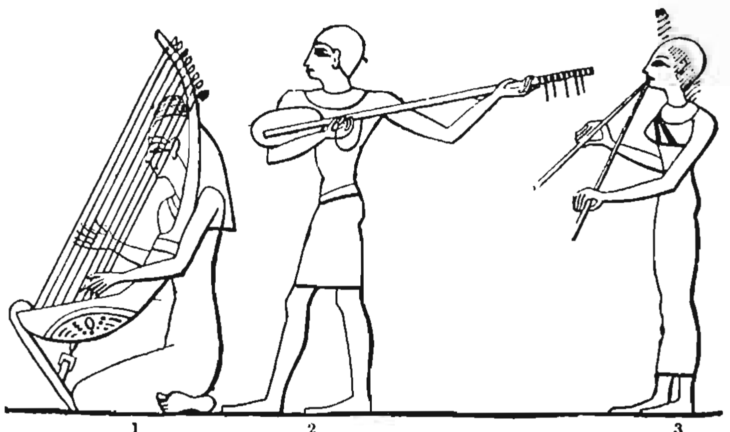
عميان رجالاً ونساء يعزفرن ويصفقون .



عود شبيه بالجيتار موجود فى طيبة



الى اليمين : عودان رقم ١ و ٣ موجودان فى المتحف البريطانى و رقم ٢ فى متحف برلين



عازفة على ناي مزدوج وثانية على عود طويل الحجم وثالثة تعزف بدون مضراب

منشأ الموسيقى وماهيتها

بقلم هربرت سبنسر

إخترع هربرت سبنسر وهو فى شرخ شبيبته آلة لقياس سرعة القاطرات وكان أول من نبَّه الى أمر الصور الشمسية المركبة وما لها من عظيم الاهمية قبل أن يبرزها فرنسيس جلتون الى حيّز الوجود وكان يعدّ في مقتبل شبابه من مهرَة الرسامين وتوصل إذ ذاك الى إتقان فن التصوير بالالوان وكان ذا صوت جبار وحسن يكنى « بالباص » وقد استمر يزاول الغناء فى جوقة موسيقية معروفة الى ان عرض له من المرض ما أفَكَهُ عن مزاولته

ولما عُنى بوضع كتابه الذى تحت عنوان « المبادىء الأوَل » سنة ١٨٦ كان من عادته كل يوم ركوب زورق صغير للتنزه به على شطوط إحدى البحيرات الاسكتلنديه وكان يملي فى هذه الأثناء على سكرتيره الخاص ما عنّ له من فلسفة بما أُنزل عليه من عبقرية وسحر بيان مدة لا تتجاوز ربع الساعة حتى اذا استعجم عليه مداومة الاملاء لغلبة التعب عليه لجأ إلى المجداف ليجدف به مدة ربع ساعة أخرى تقوى فى أثنائها دورة الدم ويغتنم من جمام القريحة ما يساعده على استئناف عمله مدة أخرى ودواليك الى بعد الظهر من كل يوم إلا أنه عندما أثخنه المرض طوال العشر سنوات التى تعاقبت أخذ يلعب « التنس » فى أحد الملاعب شمالى مدينة لندن وكان فى أثناء كل فترة معدَّة لاغتنام الراحة يملي على سكرتيره دقائق المسائل على ما تقدم ذكره ومما لا ريب فيه أنه قام فى مثل هذا الفراغ من الوقت بمناظرة بيركلي الذى أفحمه وأفرد لها بابًا خاصًا فى كتاب « مبادىء علم النفس » من تأليفه الذى لخص فيه قواعده أحسن تلخيص كافل

(هربرت سبنسر الفيلسوف)

ببيان غامضه ومن غريب أطواره أنه فى أثناء مدة تصنيفه كتاب « الفلسفة المتحدة » التى تقع فى عدة مجلدات ضخمة كان ينشط للذهاب صباح كل يوم الى بساتين كنجستون تبديلا للهواء وكان يلبث بها الى الساعة العاشرة صباحًا متجولا فى أنحائها بخطوات فسيحة وهو منحنى الرأس وقادح زناد فكره دون أن يصرفه انقطاعه للامعان فى المباحث الفلسفية عن رد التحية بأحسن منها لأى صديق يتفق له أن يواجهه فيها فضلا عن تزويده بابتسامة مشجعة ولاذة من ثغره الشنيب

ولما كان هذا الفيلسوف العظيم قد استفرغ كنانة البحث فى أصل الموسيقى وماهيتها بصفة كونه موسيقيًا كما أسلفت وفيلسوفًا كشف كل مورّى وجدت لزامًا عليّ أن أورد ما وقفت عليه بقلمه معربًا بقدر المستطاع بالايجاز تنويرًا للاذهان قال

« عندما يرى الكلب صاحبه قادمًا من مسافة بعيدة يبصبص بذيله متوقعًا منه عند مقدمه أنه سيفك من عنقه السلسلة المربوط بها ويطلق سراحه وكلما اقترب منه صاحبه ازداد ذيله حركة ومال وسرعان ما يهتالك فى عدوه ويدور على نفسه عندما يُفك رباطه ويسير حرًا مطلقًا ومثل الكلب فى ذلك القطة التى ترفع ذيلها وظهرها حين إمرار يد صاحبها عليها دلالة على ارتياحها لمخالطته وكذلك الببغاء فانه يرقص فوق القضيب المنصوب له ولا سيما الكنارى فانه كثير العبث فى حركاته وينشر جناحيه داخل قفصه بسرعة خارقة . وقس على ذلك سائر الحيوانات التى تهيج كالأسد فانه فى شراسته يمرذيله امرارًا متواصلا على جنبيه ويقطب جبينه ويبرر براثنه وترفع القطة ظهرها على ماتقدم ويسحب الكلب شفته العليا ويرجع الفرس أذنيه الى الوراء واذ ذاك فقد دل تكرار المراقبة فى الحالات التى تتنازع فيها الآلام الخلائق على وجود شبه صلة بين هيج العضلات وهيج أعصاب الحس بدليل مانبصر فى أنفسنا من وقائع مماثلة تكون أسد وقعًا وأكثر تكرارًا لما امتزنا به عن سائر الخلائق من لطيف الحس وفائق الشعور

فاذا تدبرنا هذه الوقائع جملةً تبين لنا بشواهد صادقة ما ينشأ من أثر قوى عن كل من الاحساس المفرح والاحساس المحزن بالقياس لمبلغ قوتيهما فالاطفال والغلمان اليفعة الذين ليس لمظاهرهم أقل ضابط ولا يكتمون ما يشعرون به يُسمع لشفاههم صوت الامتصاص الذى هو أشبه بصوت التقبيل بأطراف الشفاه أو صوت الشفاه حينما ترشف ثغر الكأس للدلالة على تمام الاستحسان مثال ذلك الطفل فانه يضحك ويهتز طربًا فوق ذراع مرضعته حينما يشاهد لونًا بهيجًا أو يسمع صوتًا

حديثاً وكذلك سائر الناس الذين هم أهل بالتأثر من نغمات الموسيقى المفرحة فيهزون مناكبهم لها ويضربون الارض بأرجلهم وتميد رؤوسهم لها مع ايقاعات الازمنة الموسيقية

واذا سطعت رائحة المسك شخصاً شديد الحسّ علت فمهُ ابتسامة وقس عليه سائر الناس عندما يشاهدون انطلاق الأسهم النارية فى الجو « الصواريخ » وعندما تسفعهم النار التى يضرمونها فى الشتاء عقِب قصيف الرعد وهبوب العاصفة إذ أن ما يشعرون به من الجذل والارتياح لمثل هذين المشهدين تتسَّم به وجوههم بيد أنَّ المشاهد المؤلمة تمثل آثارها لعالِم الحسّ فانها أشدّ وقعاً فى نفوسهم من المشاهد المفرحة ويتسبب عنها إذ ذاك جهود عقلية من أقوى الأنواع التى يعانون فيها اللغوب والاعتلال فضلاً عن أن الانسان إذا شكا عضواً من وخز فاجأه ونالته عنه روعة شديدة اهتزَّ لها جسمهُ كلهُ فاذا كان الألم خفيف الوطأة ومطَّرد التأثير يصحبه تقطيب الوجه وقفقفة الأسنان وتعضيض الشفتين وامتقاع اللون وانقباض الملامح جملة واذا كان شديد الوطأة فلا يستقرّ المتألم فى مكان واحد ويعيث فى طلب أى شيء حوله ليمسكهُ بيديه أما اذا أخذه الزَويل والعويل كل مأخذ من زيادة الألم فانه يخرّ إلى الارض ويتمرغ حتى يكاد يغشى عليه

واذا تقرّر أن الشعور بالسرور يقع تحت هذا التعميم عينه ثبت أن الابتسامة التى هى من أمارات الاستحسان يصحبها انقباض بعض عضلات الوجه وان الضحك يتسبب عنه هيج عضلى أشد منه يعادل زيادة السرور الحاصل على انه كيفما كان ذلك فهو أمر اعتيادى يعمّ الجميع فان الاولاد يطفرون من الفرح حتى الغلمان اليفَعة أصحاب الامزجة السريعة التهيج فاننا نراهم يفعلون مثل ذلك على خط مستقيم ولا يغرب عن البال أن الرقص يُعد فوق وجه المعمور من الامور الطبيعية اللازمة لكل ذى لبّ رصين وقد لوحظ أن للحركات العضلية الخاصة مسببات خاصة بمعنى أن السرور الناشىء عن احراز النجاح يرفع هامة الانسان ويثبّت خطواته ويزيدها قوة وان المصافحة الحارّة القلبية باليد تنم على حب جمّ وقس على ذلك فان فى ضم الأم لفطيمها الى صدرها بضغط شديد الى حدّ الموت ما يشفّ عن عطفها عليه وحبها له ورد على ذلك فان لمعان العين الذى يتأتى من وصول أخبار سارّة الى المسامع ذهاباً الى صحة القاعدة يرجع بنوع رئيسى الى تقلص خارق للعضلة التى ترفع الجفن ويهيء إذ ذاك لأن يُفاض على سطح المقلة الرطب نورٌ أزيد منه ينبعث عنها

ثم ان التأثرات الجسدية التى تدل على الشعور بالألم فهي تضارع التأثرات التى تدل على الفرح فى العدد وان تكن تزيد عليها فى القوة فان الكَرَه يُتعرَّف برفع الحاجبين وقطب ما بين العينين كما

أن الاشمئزاز يعلم بالتكريش من الشفة والغضب بالعبوس وحسبك الانسان فاذا رهقَهُ من الأمر ما عِيل به صبره فانه يقرع الطاولة باصابعه ويقوم على رجل وينكش النار عن غير قصد سوى الضِغن دون أن يقرّ فى مكانه ويجول بين جدران الحجرة بخطوات واسعة واذا عالج بُرَحاَء الهموم أخذ يقلّب كفيه ويصفق وينتّف شعر رأسه واذا غاظه أمر فانه يقطب وجهه ويعضعض شفتيه ويرمع انفه ويتهور على من اعتدى عليه طارحًا الى الأرض ما يلقاه فى طريقه من الاشياء ومحطماً أثاث البيت بخلاف الولد الصغير الذى يكون من غضبه رفس الأرض برجله والتمرغ فوق التراب

ولا جَرَم أن من مزاوى الجبهة التى تدل على الاستياء السطحى الى نفش المجنون لعفريته نرى أن التهيج العضلى يوصل الى التهيج الجسدى ويستنتج من ذلك أن كل التأثيرات سواء كانت تتأتى من عوامل مفرحة أو محزنة فان لها مزية واحدة تحتفظ بها وهى عامة فيها جميعًا وإنْ هي إلا هيجانات عضلية ما خلا نزوة الغضب التى تثور فى الرأس فى بعض الحالات فانها تؤدى إلى فتور القوى بوجه الشذوذ وبناء عليه فانه يتسنى لنا أن نعتبر كقضية مسلّمة انه يوجد صلة مباشرة بين الحِس والعقل وان حدَّة مفعول الثانى تظهر بقدر زيادة تأثير الأول

وينبغي لنا اذا أُبيح البحث هنا فى هذا الموضوع من الوجهة العامية أن نسنّ ناموسًا عامًا تأييداً لمذهب الفسيولوجيين المعروف بالفعل المنعكس "reflex action" فضلا عن أن ما تقدم من الامثلة العديدة يثبت جليًا وبوجه عام أن التهيج العقلى يؤول أمره مهما اختلف نوعه الى التهيج العضلى وأن الاثنين كليهما يحافظان على النسبة التى تستمر بينهما وتترتب على قدر التأثير المحدث

وربّ سائل يسأل عن سبب علاقة ما قدمناه بمنشأ الموسيقى وماهيتها ورداً عليه فيما يتعلق بهذه العلاقة نقول اننا سنتحقق أن الموسيقى برمتها نشأت عن الصوت وان النغمات الصوتية تتأتى من فعل بعض عضلات تتهيج بمجرد اشتراكها مع سائر عضلات الجسم وتتقاص بسبب ما يتمثل لعالَم الحسّ من فرح وحزن تتشخص صورتاهما من لدن الاصوات والحركات على حدّ سواء وبناء على ذلك فالكلب يعوى ويعدو حينما يُطلق سراحه والقطة يُسمع مَوآؤها وينتصب ظهرها والكنارى يغرّد وينشر جناحيه والاسد يُسمع زئيره عندما يضرب جنبيه بذيله حتى الكلب ينبح حالما تنقبض شفته على حدّ الحيوان الذى ينقصف صلبه فلا يعروه الاضطراب فحسب بل ينبح توجعًا وغماً فيتبين من هذا السبب ان الألم الذى يتأذى به الانسان لا تتمثل صورته بالتلوى والتوجع فقط بل بالعويل والصياح وجملة الأمر ان الحركات فى حالات الغضب والخوف والحزن يصحبها صياح وصراخ وفى

اثناء الفرح هتاف واستحسان بأعلى الاصوات و بناء عليه تقع تحت هذه القاعدة الظواهر الصوتية التي تشمل ظواهر الموسيقى الصوتية و بالتالي ظواهر الموسيقى عامةً فأما العضلات التي تحرك الصدر والحنجرة والاوتار الصوتية فتتقاص على نحو العضلات الاخرى بنسبة قوة ما يُشعر به وكل تقاص مختلف فيه يشمل بالواقع توازناً (دوزاناً) مختلفاً للاعضاء الصوتية وكل توازن مختلف للاعضاء الصوتية يتسبَّب عنه تباين فى الصوت المنبعث و يلحق بذلك أن تغييرات الصوت تُعد نتائج فسيولوجية لتغييرات الحِسّ كما أن إمالة الصوت فى النغمة نتيجة طبيعية لإحساس عَرضى وقصارى القول أن تفسير جميع أنواع التأثيرات الصوتية يجب أن يُبحث عنه فى هذه العلاقة العامة التى توجد بين التهيج العقلى و بين التهيج العضلى .

وقبل الكلام فى ذلك لا بد لنا من البحث فى الخصائص الرئيسية لمظاهر الشعور تعليلاً لأسبابها وهى تنحصر فيما يأتى بيانه رفع الصوت ونوعه ، ورنينه وتوقيع نغمته ، ومعدل تبديله ومسافاته (فسحاته) . وقد ذهب الفيلسوف الى أنه يوجد بين الرئتين و بين أعضاء الصوت الصلة عينها التى توجد بين منافيخ الأرغن وأنابيبه الصوتية بانياً رأيه هذا على أن ارتفاع الصوت الذى يحدثه أحد الأنابيب يقوى بقدر قوة الريح التى تسلطه عليه المنافيخ على حدّ ان ارتفاع الصوت البشرى يقوى بقدر قوة الهواء المنبعث عن الرئتين الا أن الهواء المتسلط من الرئتين ناشىء عن أعمال قامت بها عضلات الصدر والبطن . ومعلوم أن القوة التى تتقاص بها العضلات تعدل قوة الشعور الحاصل فان الأصوات العالية اذ ذاك تكون النتائج المألوفة للاحساسات القوية

ومما يزيد هذا القول تأكيداً أن من كان به ألم خفيف يسهل عليه احتماله بهدوء ويُرى متململا صارخاً اذا اشتد عليه الألم واذا انزعج الطفل يبكي واذا نزت فى رأسه سورة الغضب والهياج يولول ويزعج الجيران فالانواع المختلفة للصوت يصحبها حالات عقلية تكون النغمات فيها اذا اشتد الهياج أكثر رنيناً من النغمات المألوفة مما يعد أمراً عاماً واقعياً وتعليلا شافياً الا أنه لا يسمع للحديث المألوف سوى دوى ضئيل ولمن هفا حامه ينال الصوت منه رنة معدنية على نحو المرأة المترجلة الحادة الطبع السيئة الخُلُق فان صوتها يكون حاداً خشناً بخلاف المرأة الكيّسة فان اصوتها رقة وعذوبة والقهقهة فى الضحك تدل على مزاج تلوح عليه أريحيَّة السرور

وللحزين فى ترديده تخفيفاً للوعته نغمات تقرب فى النبرات من نغمات الأناشيد . وللخطيب الندىّ الصوت اذا امتدّ به نفَس الكلام على نقطة مؤثرة من خطبته ذبذبات أكثر اهتزازاً وأقوى

تأثراً من حركات صوته المألوفة وله رأى إضافى لا بأس من تلخيصه وهو أن من السهل على أى كان أن يعلم يقيناً أن النغمات الصوتية الرنانة تتأتى من مجهود عضلى مضاف الى المجهود اللازم المعتاد وإذا أراد القارىء فى أثناء ترتله فى قراءته وبعد أن ينطق بلفظة ما وبدون أن يبدل فى نغمتها أو فى درجة رفعها أن يرتلها فانه يلاحظ قبل ترتيلها ما يجب عليه من تعديل ميزان أصوات الاعضاء بمعنى أن يتحقق نوع القوة اللازم استخدامها اذ أنه بمجرد وضع أصابعه على أعلى الدرجات للحنجرة سيزيد بينة من أنه يجب إعلاء درجة الأعضاء الصوتية عن الدرجة المألوفة اذا أريد صيرورة النغمات أكثر ابانة وأعظم نبراً مما يعتبر من الأمثلة للقاعدة التي تنص على أن لنغمات الحس المتهيج اطالة الصوت الى فوق حدنغم الحديث المعتاد دلالة على ما يوجد من الصلة بين التهيج العقلي وبين التهيج العضلي فالصوت المرصد للخطابة وللترسل فى القرآءة وتأدية الاغاني يمثّل به أحد الأبنية العامة للموسيقى على ما فى أنواعه من تمثيل كل منها على حدة .

وقد أفاض بعد ذلك فى تفصيل النغمة فقال انها تختلف باختلاف فعل العضلات الصوتية ومن المحقق أن النغمات المتوسطة التى نستخدمها عند ما نخوض في الحديث يوصل اليها من غير كبير عناء وأن النغمات العالية والمنخفضة تستلزم جهداً ونَصباً فضلا عن أن فى رفع الصوت من نغمة الحديث المعتاد الى الأعلى أو فى خفضه بالنزول منها الى الأدنى ما فيه من الاعياء العضلى ما لا يخفى فى الحالين كليهما وإذ ذاك يستخلص من قاعدتنا العامة ما يحقق أن حالة السكون تستوجب استخدام النغمات المتوسطة وفى حالة التهيج تُستخدم إما النغمات العليا أو الدنيا التى يُعلى الصوت بها تدريجيًا أو يوطى بها بالمثل بالقياس على ازدياد الشعور وانا نجد فى هذا الاستنتاج العقلى من إصفاق الرأى واتحاد الوجهة ما يتناسب مع الوقائع الحاصلة فالمتألم العادي يعلى صوته الى فوق الطبقة المعتادة اذا بثّ شكايته واذا اشتدّت عليه الآلام لجأ الى الصراخ والأنين متخذاً فيهما نغمةً عالية جداً أو واطئة جداً واذا ثار ثائر الولد الصغير عند بدئه التكلم يزداد صراخهُ حدّةً كلما ازداد ارتفاعًا ولفظة « أُوه » المراد بها التعجب أو الفرح يُبدأ الصوت بها أوطى عدة درجات من الحدّ المعتاد وينزل به الى الأسفل ويُعبر عن الغيظ بنغمات عالية والسباب وصب اللعنات لا تتخذ لها النغمات المرتفعة بل العميقة التى تُستعمل للملوم عند ما يُثنى عليه بالملام العنيف على نحو لفظة حذارِ فانها اذا قيلت بلغة التمثيل – أو انها اذا عُرضت على سبيل تبيين الشعور – يجب أن يُخفض الصوت بها الى عدة مقامات أدنى من المعتادة وعلاوة عما ذكر فلدينا أنين عدم الاستحسان وأنين الهلَع وأنين وخز

الضمــير وكذلك الفرح الشديد والخوف يصحبهما صراخ حادّ على وتيرة واحدة

ويذهب مذهب النغمة على وجه التقريب في ذلك المسافات (الأبعاد) الموسيقية التى يكون شرحها تفصيلا برهاناً آخر على بحثنا واذا اعتــبرنا وحدة سياق الصوت فى اثنآء الأخذ بأطراف الحديث نرى في أى مشهد يعرض لنا وتتولاه حواسنا ضرورة استخدام أخماس النغم وأثمانهـا حتى المسافات التى تكون الأبعد مدىً واذا تدبرت للمحرر أو القارىء فى اثنآء مطالعته ما ليس ورآءه طائل أيقنت أن صوته لا يتجاوز نغمتين أو ثلاث نغمات أعلى من طبقته المعتادة أو أدنى منها متنقلاً بخطوات صغيرة إلا انه عند ما يعرض له مشهد مؤثر فانه إذ ذاك لا يستخدم أعلى الطبقات وأدناها بما تسمح به حنجرته فحسب بل يثب من طبقة الى أخرى أوسع الوثبات .

ولما كان يعضل علينا بالمداد محاكاة هذه المميزات التى اختص بها الحس وكنا نجـد بعض الصعوبات فى تحقيقها تماماً للقارىء سنذكر بعض أمثــلة مما هو عالق بأذهاننا لعلّ الذكرى لا تخلو من فائدة تعود على الغائصين على الحقائق فاذا فرض أن سكن رجلان فى مكان واحد وقد اعتاد أحدهما رؤية الآخر فى الغالب وتقابلا فعلاً فى أحد المجامع العمومية فان عبارة « هالو أ أنت هنا » التى بها يحيى أحدهما الآخر تكون نغمتها معتادة واذا كان أحدهما قد عاد فجأةً من سفرته الطويلة فتكون عبارة الدهشة الآتيـة التى يهنىء صديقه بها لوصوله سالماً « هالو كيف أتيت الى هنا ؟ » قد نُطق بها بنغمات أكثر شدة واختلافاً عن الأولى ويكون أحد الهجاءين للفظــة « هالو » أعلى نغمة بكثير والآخر أكثر انخفاضاً عن السابقة أما بقية الجملة فانها تتأدَّى برفع الصوت وخفضه على السوآء بنغمات أكثر امتداداً واذا نادت ربة البيت خادمهــا « مارى » بينما كانت هي فى حجرة ملاصقة لحجرتها فانها تلفظ الهجآءين المؤلف منهما اسمها برفع الصوت بالقياس على ثلث المقـام فاذا كانت لم تجب على ندائها يُحتمل تكراره بخفض الصوت على خمس المقام دلالةً على بعض الاستيآء من عدم عناية ماري واذا استمرت على ذلك النمط بدون اجابتها على النداآء يُطَّرد تخفيض الصوت الى طبقة أدنى دلالةً على ازدياد قوة هذا الاستيآء واذا كان بالفرض سكوتها مستمراً فان سيدتهــا وان لم تكن ضيّقة الحبْل تستشيط غضباً لعدم اكتراث ماري بندا آتها وتناديها آخراً بنغمات متباينة تبايناً تاماً برفع صوتها فى الهجآء الأول صُعُداً الى أعلى من قبل والهجآء الثاني بنغْمة أسفل

ويتحقق من هذه الوقائع ومما سيلى صحة القاعدة التى بنيناها على أن فى تأدية النغم الواسعـة المسافة ما يستلزم من الجهد أكثر مما يلزم منه للصغيرة المسافة منها وان امتداد المسافات الصوتيـة

الموصوفة على هذه الكيفية لا يرجع وحده الى العلاقة التى بين التهيج العصبى و بين التهيج العضلي فحسب بل على درجة ما الى اتجاهها نحو الارتقاء أو نحوالنزول بخلاف النغم المعتدلة التي لا يلزمها جهد يعتد به للتوازن العضلي وهذا الجهد يزداد قوةً فى حالي الصعود والنزول و يلحق بذلك التأثير المتزايد الذى يؤثره في نفوسنا مجرد انتقالنا من الطبقات المتوسطة الى أى من الجهتين الصعودية أو النزولية بخلاف الرجوع منها الى الطبقات المتوسطة فاننا نشعر فيه بتأثير أخف واليكم شاهدين آخرين برهاناً على ما ذكرنا الأول وهو اذا دهش شخص من منظر جميل أخذ بمجامع قلبه وقال – انه المنظر الذى لم ير أبهج منه مدة حياته ! – فلفظة "Spendid" الذى نطق بها والمقصود بها اظهار اعجابه الى أقصى حد فان الصوت يُعلي بهجائها الأول ثم يُنزل به بعده . والثاني وهو اذا غاظ حادث شخصاً نَزِقَ الطبع فانه يصيح قائلاً من شدة اغتياظه ممن أساءه – يا له من مجنون مسَّهُ الشيطان ! – فيبدأ صوته من تحت الطبقة المعتادة نازلاً الى لفظة "fool" أى مجنون التى ينطق بها على أعمق النغم ثم يتدرج صُعُداً بالثاني مما يلاحظ على أن لفظة « مجنون » لا يقتصر فيها فقط على أن ينخفض الصوت بها أو يرتفع أكثر من باقي الجملة بل على نبرها نبراً تزييناً للفظها وتقوية لمعناها وعلى الاسلوب الجديد الذى جرى عليه استظهار التهيج العضلي وقس على ذلك لفظة "indeed" (فعلاً) التى يعبر بها عن التسليم بأمر واقعي معجب فالنطق بها غالباً يقع على طبقة الصوت المتوسطة وتكون النبرة على الهجاء الثاني باطالة الصوت به عالياً واذا دل الكلام على عدم الاستحسان أو الاستغراب ينخفض الصوت بالهجاء الاول الى أدنى النغمة المتوسطة و ينخفض أكثر فأكثر أيضاً بالهجاء الثاني و بعكس ذلك فان لفظة "Alas" (والهفاه) التى تدل على انفراج الهم لا شدة وطأته يوقع النغم توقيعاً متجهاً نحو الطبقة المتوسطة أو يُرفع الصوت بالهجاء الثاني نحو الطبقة المتوسطة فى حالة ما اذا كان الصوت فى الهجاء الأول قد بلغ الحدّ الأدنى من الهبوط

وعليه فلم يبقَ أدنى ريب فى انّا نرى الحقيقة عينها تمثل فى لفظة «هَيهو» التى يقصد بها الدلالة على خور الطبيعة وسقوط المنّة والتوجُّع العضلى فاذا قُلب اللحن المناسب لها ظهراً لبطن فان النتيجه السخيفة تعرفنا جلياً كيفية توقف المقصد من المسافات الموسيقية على المبدأ السابق الالماع اليه والخاصية الباقية من خصائص الحديث المؤثر على الحواس تتناول قابلية تباين النغم التى يبررها لمشهد الحواس ما ندلي به من حجج فاذا تلاقى مثلاً عدة أصدقاء فى موضع اتفق أن أمّه زوّار كثيرون ألّفت بينهم وحدة الهوى فهناك تجد من تباين النغمات ما لا يأخذه الاحصاء واذا خَطَب القوم خطيب مثلا

و بينما كان يستبحر إذ عارَضه أحدهم فى الجـدل فانه يلاحظ لأول وهلة أن نغمة الخطيب ونغمة المجادل هما على طرفىَّ نقيض وهذه الفروق فى النغم تتجلى لنا على أكمل وجه بين أولاد صغار تكون احساساتهم تحت رقابة أقل دقة من رقابة غلمان يفعة واذا تدبرت ما يقع بين فتاتين متغيظتين من مشاحَّة وتبادل الفاظ السبّ أيقنت أن صوتيهما يُسمعان مرةً عاليين وأخرى منخفضين مماسّـين لمقامات السُلَّم عدة مرات فى كل عبارة من منازعاتهما مما يؤيد صحة القاعدة بتواتر هذه الشـواهد لما أن التهيج العضلي لا يظهر فقط فى شدة انقباض العضل بل أيضاً فى السرعة التى بها تتتابع موازنات العضل على اختلاف أنواعها و إذ ذاك نجد أن لجميع المظاهر الصوتية أساساً فسيولوجياً وأن مايعرض لنا من الشواهد المتعددة يقرّر صحة الناموس العام الذى يقضي بأن الشعور يتسبب عنه فعل عضلي- وهو ناموس يطابق القانون الاقتصادى بأسره ليس للانسان فحسب بل لكل مخلوق حساس - و إذ ذاك هو الناموس الذى يكمن فى أعماق طبيعة النظام الحيوانى بحيث أن تبيين تبدلات الصوت المتنوعة فطرىٌّ ولذلك فانا نجد أن كلاً منا منذ الطفولة فما فوق كان يؤديها من تلقآء نفسه عندما تقع تحت عوامل التأثير المتنوعة التى تصدر عنها على أننا اذا أدركنا أى شعور ما والتزمنا فى الوقت نفسه إتيان الصوت الناتج عنه توصلنا الى تكوين مشاركة فكرية بين الصوت والاحساس الذى كان سبباً له وحالما يؤدى شخص آخر صوتاً يشا كله فاننا ننسب له الشعور المماثل له و بالتالى فاننا لاننسب له ذلك الشعور بل نحصل على مقدار منه تنبَّه فينا أنفسنا لِما أن فى ادرا كنا الشعور الذى يجر به غيرنا ما يثبت تنبه ذلك الشعور فى حواسنا التى تُتَخذ كأنها تجربة وهكذا فان تبدلات الصوت لانتخذها لساناً يعبر لنا عن احساسات الآخرين بل باعثاً على تنبيه مشاركتنا فى مثل هذه الاحساسات

على أن لنظرية الموسيقى دلائل بالغة متشابهة على ما سيجيء . وهو ان هذه الخصائص الصوتية الدالة على الشعور المتهيج هى التى تميز خاصة الغنآء من الحديث المعتاد وان أحد التبديلات الصوتية التى وجدناها وقررنا انها نتيجة فيسيولوجية عن الألم والفرح قد بلغ الحد الأقصى فى الموسيقى الصوتية مثال ذلك اننا وجدنا بنآء على العلاقة العامة الموجودة بين التهيج العقلى و بين التهيج العضلى خاصية مميزة لما يُنطق به بتأثر ألا وهى رفع الصوت نعم ان ارتفـاعه التشبيهي هو إحدى علامات الغنآء المميزة وهو يختلف عن الحديث الذى ننطق به كل يوم فى حياتنا ثم ان التنقلات العالية على طبقــة ما هي التى يُقصد بها تمثيل أعلى درجة لتأثيره وقد وجدنا بالتالى أن النغمات التى يتمثل بها التأثير بعينه تحتوى طبقاً للقاعدة نفسها على نبرات أكثر رنيناً من نغمات الحديث الهادىء ممايدل على ما للغنآء

من ميزة أقوى درجة لأن النغمة التى تتأدى وقت الغناء هي النغمة التى بلغ دويها أقصى حدّ يستطاع الوصول اليه ويستنتج من مثل ذلك أن التهيج العقلى يتخذ لنفسه مخرجاً باستخدامه أعلى المقامات وأدناها في الصوت أما المتوسطة فهي من الندورة بمكان ولا حاجة الى الافاضة فى أن الموسيقى الصوتية تمتاز أكثر باهمالها النسبى للنغمات المستعملة فى اثناء التكلم كما تمتاز باستخدامها المعتاد للنغمات التي هى أعلى وأدنى منها ولا سيما أن مفاعيلها المهيجة تتأتى عادة من قِبَل نهايتى السلم الموسيقى وبنوع خاص من النهاية العليا

وهناك علامة أخرى يُعتدّ بها بالمثل وتدل على قوة التأثير وهى استعمال فسحات أوسع من الفسحات المستعملة فى الحديث العادى مما يتجاوز الحد الذى تُوصلنا اليه النغمات المؤثرة التي نؤديها اختيارياً وعلاوة عن ذلك فان هذه الفسحات سواء كانت فى اتجاهها متباعدة عن النغمات المتوسطة أو متقاربة منها تعتبر دليلا فسيولوجياً على زيادة التأثير أو نقصه وتُعدّ فى الموسيقى على ما يُلاحظ ذات مغزى .

أما ما تنبغى ملاحظته فضلاً عما تقدم فان ارتفاع درجة النغمات المستبدلة لا يكون وحده مميزاً للتهيج العقلى فحسب بل للسرعة المستعملة فى تأديتها أيضاً ولذا فانا نجد أن الغناء فى اثناء ابدال النغم تتضح مميزاته الى مدى بعيد ان لم يكن أبعد ودواليك فيما يختص أيضاً برفع الصوت والرنين والنغم والفسحات ونوع الابدال فان الغناء يوظِّف لغة المؤثرات الطبيعية ويوغل فى استخدامها ويتأتى من اتحاد متناسق لتلك المميزات الصوتية التى هى مفاعيل فسيولوجية للسرور البالغ والألم .

وبقطع النظر عن هذه المميزات الرئيسية للغناء والتى تفصله عن الكلام المعتاد فانه يوجد مميزات متنوعة أخرى وان تكن أقل منها أهمية تشرح لنا سببها الذى يرجع الى ما بين التهيج العقلى والعضلى من علاقة ومن الواجب الوقوف عليها بايجاز قبل الافاضة في غيرها من النقط وهو ان بعض الانفعالات ربما كان ينتج عنها فى ابّان بلوغها حدّ ها الأخير تأثير يختلف عما سبق الإلماع اليه وربما كان ذلك بسبب التأثير الحاصل على عمل القلب . فهي تسبب فى الجسم خَوراً يكون من أعراضه تَرهُّل العَضَل عامةً وبالتالى الارتعاش المعلوم أن تصطك الركب وترجف القوائم بسبب الغضب والخوف والأمل والسرور وتُرعش الأصوات فى الحناجر أيضاً لِما ان العضَل الصوتية تدخل فى ضمن البقية من الجسم والآن فى اثناء الغناء يرعش المغنون أصواتهم خاصةً فى المواضع المهيجة الأكثر إثارةً للعواطف وذلك بسبب قوة تأثيرها فى النفوس على حدّ ما فعل « تمبرليك»

مثلاً - على انه يوجد نوع من الغناء المعروف بالـ « ستاكاتو » الذى يتناسب استخدامه فى المواضع المؤثرة الباعثة على الفرح والمقوية للعزم والاعتماد على النفس وان فعل العضَل الصوتية الناتج عنه هذا النوع من الغناء أشبه بالفعل العضلى الذى يتسبب عنه الحركات الحادة القوية والقطعية للجسم الدالة على هذه الحالات العقلية مما يلائم الغرض الذى يرمى الى غناء الستاكاتو المنسوب اليه و بالعكس فان الفسحات المتأدّية فى خلالها الموسيقى الهادئة تدل على عواطف اكثر ظرفاً وأقل تأثيراً لأنها تتناول مَرحاً عضلياً أقل من المشجي يعزى سببه الى مجهود عقلى أضعف منه تأثيراً واذ ذاك يكون اختلاف الفعل الناشيء عن اختلاف توقيت النغم ينطوى أيضاً تحت القانون المشار اليه . فلا جرم أن إدمان إبدال الايقاع على ما سبق الايماء اليه - الذى ينتج عادةً عن التأثير يُحتذى و يمتدّ فى الغناء وأضف إلى ذلك أن درجات هذا التبديل الملائمة لضروب الموسيقى المختلفة هى أمارات ثانية تشاكلها تدل على انها مشتقة منها فالنغمات الأكثر هدوءاً المعروفة بالـ « لارجو » و بالـ « أداجيو » تستخدم فى حالات الكمد المؤثرة وغير المؤثرة كالتبجيل لتمثيل صورتيهما بخلاف الحركات الأكثر عجلة أمثال الأنواع المسماة بالطليانيــة بالـ « اندانت » والـ « آليجرو » والـ « برستو » الدالة بالتتــابع على ازدياد درجات النشاط العقلى الذى نشأ عنه النشاط العضلى الذى به تؤدى هذه الأنواع ألحانها حتى الوزن الذى يختلف عن الغناء والكلام فمن الجائز أن يمتّ اليهما بصلة وليس مما يُخلد اليــه تماماً بيقين أن الاعمال المتهيجة من قِبَل انفعال قوى يجب أن تتأهب لأن تصير موزونة إلا انه لدينا براهين متنوعة على ذلك فالحزين يميد يمنةً و يسرة من شدة الحزن والألم و تَرجف قائمتاه جزعاً واضطراباً وكذلك الرقص فانه عمل موزون وطبيعي ذو شعور نبيل

فالكلام يصير وزناً اذا وقع تحت عوامل التأثير بدليل ما نلاحظ على الخطيب ما يماثل ذلك اذا امتدّ به نَفَس الكلام تحت تأثره الشديد وعلى الجملة فالوزن أشبه بالايقاع يفعل فى النفس فعل الغناء لما فيه من تناسب بين أجزاء اللفظ واطالة الصوت بالنبر مما يعلقــه الطبع وتلهو به النفس عن داعي سائر الحواس على حد ما يحصــل بالنغم . ففي الشعر الذي هو جنس من الكلام البليغ الذي يمثل المعاني المؤثرة على العقول نجد الوزن مبرزاً فى حلة من جمال الايقاع ومطرداً فى النغم

واذا أمعنا النظر فى أن الرقص والشعر والموسيقى ترجع الى أصل واحد و إنها تتألف أصلا من أجزاء تكوّن شيئاً واحداً تبيّن لنا أن حركتها الموزونة العامة فى جملتها تدخل تحت فعل موزون للنظام جميعه ولا يخرج عنها الجهاز الصوتي واذ ذاك يكون الوزن الموسيقى نتيجة أكثر دقةً وتركيباً

لهـذه العلاقة التى بين فعل التأثير العقلى والعضلى وقد أطلنا بالكلام على هذه النقطة فنجتزىء منها بما ذكر تفاديًا من تشويش ذهن القارىء وان تكن المميزات الخاصة بالتعبير عن العواطف من طريق الموسيقى أوسع من أن يحيط بفروعها المتشعبة بيان إلا أنها تطابق فى بعض الوجوه تلك القـاعدة مع ما هى عليه من شتيت التطبيق وكان ادلآؤنا بالبرهان عليها تحصيل حاصل واذ ذاك فان الحقـائق السالفة الذكر تغنى عن زيادة التوضيح فى أن أمارات الغنآء الخاصة ما هى فقط إلا أمارات الكلام المثير للعواطف الشديد المقاطع والمتتابع النسق وترى بنآء على خصائصها العامة أن الأمر آذن بالجلاء باعتبار الموسيقى الصوتية و بالتالى الموسيقى بجذافيرها اداة لتمثيل صورة عقلية للغة التأثير الطبيعية

على أن التاريخ قد أيدَ هذا الاستنتاج على قدر ضعف حجته وليعلم الباحث علم اليقين أن أغاني القبائل المتوحشة فى اثنآء الرقص مملَّة فى الغاية لا تستمرئها الاذواق السليمـة وهي إذ ذاك أكثر ملابسة للكلام فى أغانى الأمم المتحضرة واذا أُضيف اليها أغانى الملاّحين وغيرهم فى الشرق على قياس أنهاثقيلة الظل مثلها أمكن الاستنتاج بأن الموسيقى الصوتية تفرّعت فى الاصل عن الكلام المثير للعواطف على وجه تدريجي لا يمجه السمع مما حدانا على الالماع اليه بعد أن قامت عليه الأدلة وهناك دليل آخر مستمدّ من التاريخ اليونانى يثبت أن دواوين الشعر لليونان كانت فى الازمنةالغابرة مسطورات خرافية مقدسـة ذات كلام موزون مقفًّى مبرر فى حلة من المجاز أو الكناية مما يؤثر ولا شك على الحواس وكان اليونان ينشدونهـا دون أن يؤدوها عن ظهر قلبهم بحيث أن النغم والايقاع اكتسبت جوهراً موسيقياً من نفس المؤثرات التى صيرت الكلام شعراً وقد ظهر لأرباب البحث فى هذا الأمر أن هذا النشيد لم يكن معروفًا بما نسميه غنآء بل كان شبيهًابالاستظهار وأدنى منالاً من الغنآء بالتأكيد وان يكن ثابتًا بالدليل المقنع أن العود القديم لليونان « لير » الذى كان مؤلفًا من أربعة أوتار فقط كان يُعزف عليه عزفًا مصحوبًا بالصوت الذى كان مقصوراً إذ ذاك على أربع نغمات ليس غير أما الاستظهـار أو الاصطحاب الموسيقى فهو فى جميع الأحوال متوسط بين الكلام و بين الغنآء و إذ ذاك يعد الكلام أقدم عهداً منه ومعلوم أن متوسط تأثيره فى السمع أدنى من متوسط تأثير الغنآء وان نغماته أقل رنينًا من نغمات الأخير وهى تتفرع عادةً من النغمات المتوسطة على قدر بحيث لا تكون فى التوقيع لا عالية ولا منخفضة ولا تكون فسحاتها المعتادة واسعة بهـذا المقدار ولا كثيرة الابدال ولا سريعته فضلا عن أن وزنه الأول كان فى الوقت نفسه أقل بتاً وخلواً من الوزن الثانوى الناشىء عن تكرارالوزن الاول منه أو عن العبارات المتآزية الموسيقية وهو يدخل

في ضمن خصائص الغناء المعتبرة . ومما لا يحتمل مناقشة ولا جدالا أن موسيقى القبائل المتوحشة التى ترجع الى قبل زمن التاريخ كانت عبارة عن كلام مؤثر قليل التفخيم وأن الموسيقى الصوتية الأقدم عهداً كانت على ما لنا بها من خبر تختلف فى الكلام المثير للعواطف أقل بكثير مما تختلف عنه الموسيقى الصوتية الحديثة

على أن انشاء الكلام الموزون الذى لا نجد فيه للصينيين وللهنود المزية الظاهرة انما هو صادر عادة عن ايقاع وتجويد تمثيلا لمؤثرات قوية - الأمر الذى نحن منه على يقين جازم ومما ينبغي التنبه له هو أن لبعض ما يحيط بنا من عوامل وانفعالات خاصة تأثيراً قوياً يكون أبين من أن يبيّن بدليل ما أثار من نوعه أحد الوعاظ المصاقع حينما قام يخطب فى قومه من جمعية الاصدقاء المسماة بالـ "Quakers" وهدرت شقاشقـهُ تحت تأثير الشعور الدينى الذى أكسبها نغماً ساحراً أخذ بمجامع قلوب سامعيه

وقد اتضح أيضاً أن فى تلحين النغمات فى بعض الكنائس ما يؤدى الى تمثيل صورة نفس هذا التأثير العقلى الذى لم يستخدم فيها إلا بعد دقة اختباره وتبين وحدة التآلف بينه و بين التعبير الشفوى للندم والتضرع والتبجيل

واذا اعتقدنا أن استظهار الشعر تأتى تدريجاً من الكلام المؤثر ظهر لنا جلياً جرياً على هذا القياس أن الغناء نشأ عن استظهـار الشعر وكما أن الشعر القصصى قد تولّد من الخطـابة ومن سِيَر المتوحشين المفرغة فى قالب مجازى ملائم لسليقتهم كما تولد منه فيما بعد الشعر الغنائى كذلك الغناء أو الاستظهار الموسيقى فأنه نشأ عن الايقاعات والتلاحين التى بها أُلقيت الخطب ورُويت القصص وعنه تفرّعت إذ ذاك الموسيقى الغنائية واتسع نطاقها وانّا لا نجد فى آن واحد فى جميع ذلك تكويناً متآزياً فحسب بل نتائج متآزية أيضاً

ولما كان الشعر الغنـائى يختلف عن الشعر الحماسي على حدّ الموسيقى الغنائيـة التى تختلف عن استظهار الشعر فانا نجد أن كل نوع من ذلك لا يزال بالتالى بمنزلة اداة معدّة لتقوية اللسان الطبيعي الذى به يُعبر عن المؤثرات إلا أن الشعر الغنائى يعد أكثر احتواء على الاستعارة والمجاز والمغالاة فى الوصف والإِضمار فضلاً عن أنه يُضم به وزن الأسطر الى وزن الاقدام على حدّ الموسيقى الغنائيـة ذات الصوت الأعلى والأكثر رنيناً والأبعد مدى فى أزمنتها التى يُضم بها وزن الألفاظ الى وزن العلامات

واذا تقرّر أن الانفعالات الأكثر تأثيراً على العقول الناشئة عن الشعر الحماسي قد أدت الى استنباط الشعر الغنائى باعتباره مركبة صالحة لها تأيد تماماً الاستنتاج الذى توصلنا اليه بأن هذه الانفعالات قد استنبطت بالمثل الموسيقى الغنائية من استظهار الأشعار

ومما يجلو الحقيقة جلاءً قاطعاً الريب فيما يختص بابدال النغم هو ضرورة الانتباه إلى سياق تدرجها في خلال الرواية الغنائية (الاوبرا) حيث يُلاحظ فى اثناء الاستظهار المثال المألوف انه كلما كان أكثر ابدالا واشتمل على فسحات أوسع وألحان أعلى ازدادت حركة التقسيم الذى تسهل به الموسيقى التمثيلية فاصلها قبل بداءة النغمة بعينها التى يجرى ابدالها بالتتابع وعلى وجه التدريج فضلا عن أن بين الأنغام أنفسها فان الابدال الحاصل من هذا النوع يمكن الوقوف عليه ويكون بمنزلة برهان ساطع على ما سبق أن استنتجناه من أن أعلى درجات الموسيقى الصوتية يتُوصل اليها درجة فدرجة

ومعلوم أن التلاحين والفسحات الموسيقية والايقاعات الحماسية كانت من أهم العوامل التى اشتقّ منها الغناء ولا يفوتنا أن الذي يبعث على إحكام وضعها وتناسق تبويبها هو التأثير الأشدّ مما هو واضح كالشمس فى رَيعان الضُحى بدليل أن الملحنين للأدوار الموسيقية شديدو الحسّ ودقيقو الإدراك وحسبك موزار فان ترجمة حياته تنم على ما حباه الله من العواطف القوية والمزاج الصادق الشعور وفى حياة بتهوفن شتى الوقائع الدالة على حدّة طباعه وشدة تأثره وكذلك مندلسوهن فانه كان على ما قرره أصدقاؤه رمزاً للوجدان الشريف والاحساس اللطيف على حدّ شوبن قانه كان لا يُدرك قرينه فى رقة العواطف على ما شهدت به جورج ساند فى ضمن مذكراتها وعلى ذلك فالتأثر الشديد الخارق لا يكون إلا من خصائص الملحنين العامة اللازمة عن انماء وتقدم استظهار الشعر والغناء واذا وقع تأثير أشد تسبب عنه ظواهر أقوى لِما أن السبب فى شدة التأثير ينتج عنه ايقاعات وابدال صوت أكثر تأثيراً مما ينتج عن أى سبب عادى آخر وهذه التأثيرات الشديدة يحدث عنها قاعدة عامة يمكن بها تمييز الموسيقى الصوتية الأدنى من الكلام المؤثر والموسيقى الصوتية الأعلى من الأدنى مما يثبت أن استظهار شعراء اليونان لأشعارهم على قياس الأربع نغمات (إسوة بكافة الشعراء الذين قد يشابهون الملحنين من حيث قوة إحساساتهم المتشاكلة) لم يكن إلا كلاماً مألوفاً لديهم تلوّن بلون تأثير ضئيل ثم أخذ بادمان الاستعمال يتقدم شيئاً فشيئاً على قياس مضبوط وبديهي أن الزيادات التى ضمها اليه الشعراء الموسيقيون الذين ورثوه عن السلف فى خلال العشرة قرون التى

انقضت على ما قدّرناه قد حوّلت الاستظهار الشعرى المبنى على الأربع نغمات الى موسيقى صوتية بلغت مبلغ مقامين (سلّمين) موسيقيين

فما ذُكر ترى أن الموسيقى لم تتدرَّج إلى ارتفاع النغم واتساع الفسحات (الأبعاد) فحسب بل تعدّت ذلك إلى الابدال وتراكيب الضروب للتعبير بها عن العواطف والسبب فى ذلك يرجع إلى أن عوامل التأثير التى تحـدو الموسيقىّ على تلحين الاغانى على فسحات أوسع وإيقاعات أحدّ تمثيلاً لما يشعر به هو والآخرين تحمله بالمثل على ابرازها فى حلة من الطلاوة والرونق محاكاةً للمؤثرات التى لا يشعرون بها أو يشعرون بها على قدر ضئيل وإذ ذاك تجد أنّ الملحن لما امتـاز به من خاصيةّ سرعة التأثر يمثل متأثراً صور الوقائع والمظاهر والطباع والحالات الأخرى تمثيلاً يغيب تقديره عن مرمى مدارك أغلب الناس فضلاً عن أن التأثيرات العامة التى تتألف من تأثيرات أبسط منها لا تعبر عنها بواسطة الفسحات والايقاعات اللازمة للاخيرة بل باتحاد وتآلف هذه الفسحات وهذه الايقاعات مع بعضها بعضاً ومن هنا يلاحظ زيادة تخال العبارات الموسيقية فيها واحتوآؤها على محسوسات أكثر تشابكاً ودهآءً وغير عادية ويستنتج من ذلك أن الموسيقى لا تهيج عواطفنا الأكثرتداولاً فحسب بل تبرز لنا منها ما لم يكن لنا فى الحسبان وتوقظ الشعور النائم الذى لم نتحقق امكان حدوثه فينا ولم نفقه له من معنى على حدّ ما ذكره ريتشتر إذ قال « بأن الموسيقى تخبرنا أشيآء لم يسبق أن رأيناها ولن نراها » ومن أين يا ترُى يتأتى أن لاتحاد النغم تأثيرات خاصة على انفعالاتنا ؟ وان واحدة منها تجعلنا نحسّ الفرح وأخرى الاكتئاب وثالثة الحب ورابعة التعظيم ؟ وهل لهذه الارتباطات التلحينية الخاصة تعبيرات داخلية خارجة عن تركيب الجنس البشرى ؟ وهل عدد معيّن من الأمواج المختصة بالهوآء يلحق به فى الثانية عدد آخر أشبه به بطبيعة الحال يعنيان كلاهما الحزن أو بعكس ذلك يعنيان الفرح وهل ما جرى على ما تقدم يجرى أيضاً على الأبعـاد (الفسحات الأخرى كلها وعلى الجُمَل والايقاعات ؟ وقلما نجد ممن خُولط فى عقله من يصدّق ذلك وهل تكون معاني هـذه الارتباطات الخاصة اتفاقية فقط ؟ وهل نستبطنها على حدّ سائر الألفاظ ونختبرها كما يفعـل الآخرون ؟ ان هذا الزعم بعيد عن الصواب ومنافٍ مباشرةً لاختبار كل منا فكيف تُفسر تأثيرات الموسيقى إذاً ؟ واذا آمنا بالنظرية السـابق الالماع اليها لانت لنا أعطاف الأمور فاذا سلمنا جدلاً بأن المادة الأوليـة للموسيقى يتكوّن منها تغييرات الصوت المتنوعة التى هي النتائج الفسيولوجيـة للاحساسات المتهيجة — وان الموسيقى تُعنى بتقويتها وخلطها ومضاعفتها مع تفخيم رفع الصوت ورنينه ونغمه وأبعاده وتنويعه

وغير ذلك مما يعدّ طبقاً للقانون الأساسى من خصائص الكلام المؤثر - واذا أنفذنا هذه الخصائص على أبعد مدى بصيرورتها أكثر ثباتاً واتحاداً وتماسكا فانها تنتج تأثيراً كاملا عجيباً و بناء عليه نكون قد علمنا تأثير الموسيقى علينا حق علمه و إلا فيكون ما تعبر به عنه من الأسرار الغامضة إذا طوينا كَشْحاً عن النظرية المشار اليها

ومما لا يماري فيه اثنان أن نغم الصوت البشرى أكثر تفريحاً مما لغيرها واذا فرضنا أن الموسيقى نشأت عن ايقاعات الصوت البشرى تحت عامل التأثير يستنتج طبعاً من ذلك أن نغمات ذلك الصوت يجب أن ترجع أكثر الى مشاعرنا من سواها وأن تعدّ أكثر حناناً من غيرها و بعكس ذلك فاننا اذا ادّعينا أن أصل الموسيقى لا يمتّ الى الصوت الانساني بنسب وجب أن نقرر أن الاهتزازات الصادرة عن حنجرة المطرب تعدّ بلا مرآء أرفع منزلةً من الاهتزازات التى تأتت من البوق أو الكمان واذا ترددنا فى صحة هذا الاستنتاج علمنا علم اليقين أن الاهتزازات التى يتسبب عنها الأصوات المطربة لهي جوهرياً أعظم قدراً من الاهتزازات التى يتسبب عنها الأصوات الخشنة الشديدة فالأولى التى تفيضها علينا الاحساسات الأسمى درجة والطباع تكاد قلوبنا تهفو فى إثرها وترتاح لها نفوسنا بخلاف الثانية التى تصحب المشاعر الغثّة فما يرتفع لها حجاب السمع ولا يستمرئه الذوق .

بيّنٌ أن الحضارة أنتجت الموسيقى المشتقة من استخدام المتوحشين الأغاني لدى الرقص وهى التى لا تستحق أن يطلق عليها اسمها لما انها تعد قطرةً من بحر واذا اعتبرنا أن نغماتها المنخفضة تدرجت إلى التقدم والاتساع فى خلال زمن الحضارة وجدنا أنها اشتقت من شىء وقد تبيّن لنا وجود علاقة فسيولوجية للانسان ولكل الحيوانات عامة بين الحس والفعل العضلى ولداعي أن النغمات الصوتية تنشأ عن فعل عضلى فانه يوجد كنتيجة علاقة فسيولوجية بين الحس و بين النغمات الصوتية وأن كل تغييرات الصوت التى تعبر عن الشعور إن هى إلا نتائج مباشرة لهذه العلاقة الفسيولوجية فضلا عن أن الموسيقى من دأبها تقوية كل هذه التغييرات التى اتخذتها أكثر فأكثر كلما بلغت فى صعودها درجاتها العليا لتصير موسيقى بمعنى الكلمة من غير سبب سوى تقوية هذه التغييرات

أضف إلى ذلك انه ابتدآء من ترجيع الشاعر للأصوات والترنم بالأشعار الحماسية فنازلا إلى الموسيقىّ الملحن تهيأ رجال أقوياء الادراك وصادقو الشعور لتقوية هذه المحسوسات إلى أقصى الدرجات ونشطت هممهم للإمعان فى إطراد التحسين إلى أن استوفت به الموسيقى زينتها وجمالها .

وقد عمد الفيلسوف إلى الكلام فى ماهيتها بعد أن أثبت أصل منشأها بدلائله الناطقة فقال: ماهى ماهية الموسيقى ؟ وهل لها تأثير وراء السرور السريع الذى تنتجه ؟ نعم على ما أيده شاهدا العقل والنقل فان العشاء الشهيّ الذي يلتذّه الآكل يعود على آكله بالرفاهية الجسدية وان يكن الناس لا يتزوجون محافظة على بقاء النوع فان الشهوات التى تحثُّهم على التزوج كفيلة ببقائه وأن حب الوالدين شعور يُضمن به تربية النسل بينما يفضي الى إسعادهم وان الناس يرغبون فى زيادة شراء الأملاك ليس لغرض ما ينجم لهم منها من الايراد بل ابتغاء أن تفتح لذتهم بالتملك الباب أمامهم للمذوذات أخرى وزد على ذلك أن الرغبة فى اكتساب رضى الجميع تضطرنا الى عمل عدة أشياء لا جادّة لنا فيها والقيام بالاعمال الجسيمة والتكاليف الشاقة وملاقاة العظائم ومقاواة الشدائد. وقصارى القول الى تدريب أنفسنا فى طريق يهيء لنا أسباب التآلف بين المجتمع وأعنى به عدم القعود عن السعي فى أمور ثانوية متنوعة نزولاً على حبنا للاستحسان مع العلم بأن طبيعتنا على العموم تقضى بأن كل أمنية نظفر بها تمكننا والحالة هذه من الظفر بسائر الامانى إلا أن حب الموسيقى لم يُخلق على ما يظهر إلا لنفسه فقط وان انشراح الصدر للألحان العذبة والمساوقة لا يهيء صراحة أسباب الهناء لا للفرد ولا للجماعة . وإذ ذاك لا يخامرنا شك بالمرّة فى أن هذا الشذوذ ظاهريّ فقط ألم يكن من الصواب الاستعلام عما للموسيقى من الفوائد الغير مباشرة التى تنجم لنا منها علاوة عن البهجة المباشرة التى تَهتز لها المناكب ؟ وتفاديًا من الشرود عن الموضوع نجتزىء منها بذكر ناموس التدرّج العام بمثابة مقدمة للاستفهام المشار اليه وهو يتناول الصنائع والعلوم والفنون على حدٍّ سواء ويبين أن الحدود الفاصلة التى من أصل مشترك والتى تميزت عن بعضها بعضًا بمجرد تشعبها المطّرد وارتقت الآن على حدة ليست بالحقيقة مستقلة بذاتها بل تفعل وتتفاعل ببعضها بعضًا فى سبيل الارتقاء المتبادل ومما يؤيد ما أومأنا اليه من وجود مشابهات عديدة بين الأجزاء المنفصلة ذات الأصل المشترك وجود صلة لهذا النوع بين الموسيقى وبين الكلام والكلام كله مركب من عنصرين – الألفاظ والنغم – التى تتأدى بها سمات الأفكار وسمات الأحساسات

وحالما يتبيّن الفكر من بعض الالفاظ تُبين بعض النغمات الصوتية على نوعٍ ما الغم والسرور اللذين يحدثهما الفكر واذا أطلقنا لفظة «إيقاع» فوق معناها العام على كونها محتويةً على كل إبدال للصوت أمكننا أن نقول أن الايقاع يعبر به عن التأثيرات على أحكام العقل وان أزدواج العبارة المنطوق بها يميزه كل أحد بمجرد الممارسة وان لم يُميز فى الظاهر . ولا يوجد من ينكر فى الأغلب ما يُعلق على

الأنغام من الأهمية أكثر مما على الالفاظ بدليل ماتضح لنا على ضوء التجربة والاختبار من أن نفس الجملة الدالة على الاشمئزاز يتوقف مقدار معرفتنا له كثيراً كان أو قليـلا على إيقاعات الصوت التى تتخللها وأغرب من ذلك ما يُرى بين الالفـاظ و بين النغم من عظيم التناقض فان الاولى تدل على الرضى والأخيرة تدل على الامتناع وان الأخيرة يؤمن بها عن الأولى

فهذان العنصران المختلفان اللذان يكتنفان الكلام يتدرجان الى الارتقاء فى وقت واحـد للعلم بأن الالفاظ فى غضون الحضارة قد تكاثر عددها وان أجزاء الكلام قد أدخل فيها وان الجُمل زادت إبدالاً وتركيباً . ومما تنبغي مراعاته أن عدة أنواع من الابدال المحدث للصوت قد أُجرى فى الوقت نفسه استعمالها وان أبعاداً (فسحات) موسيقية جديدة قد اختـيرت وأن إيقاعات زيدت أوضاعها إحكاماً ولما كان من الخطأ من جهة أن يُعزى الى الهمجية على ما كانت عليه من الجمود وضعف الأوضاع اللفظية دخول أى أسلوب فى الايقاعات الصوتية لعهـدها كان من الصواب من جهة أخرى أن نعلم علم اليقين أنه تمشياً مع الأوضاع اللفظية الاكثر عدداً والاعلى مرتبـة التي يُحتاج اليها للتعبير عن الافكار المزدوجة والمركبة التى تتـداول نقلها الامم المتمدنة قد تخلل الصوت ذلك الابدال الأعذب مشرباً ليكون التعبير به عن المحسوسات مطابقاً لتلك الافكار ونظائرها واذا كانت لغة العقل تنمو وترتقي فمما لا شك فيه أن لغة الانفعال تنمو وترتقي على حدّ سواء وقد أثبتنا فى النظرية على ما سبقت الاشارة اليه أن وراء السرور المباشر الذى تحدثه الموسيقى يوجد عامل غير مباشر يعمل على نماء لغـة العواطف فالموسيقى قد تفاعلت بالكلام وزادت قوتها التى نشأ عنها التأثر اذا اعتبرنا ما تقدم من أن أصلها كامن فى نغمات وأبعاد وايقاعات الكلام الدالة على الحس الذى يحدثه تمازجها وتقويتها والذى ينتهي الى الدخول فى هيكلها

ومن الاحكام التى يسوق اليها البحث أن استخدام الايقاعات الأكثر بياناً والاوضح تفسيراً عن الايقاعات المألوفة فى استظهار الأشعار وفى الغناء قد أدى حتما منذ البدآءة الى تفخيم الايقاعات المألوفة على أن من مُرمّات الاخبار أن لا يكون لترقيـة الموسيقى تأثير على العقل واذا كان لها تأثير فليس أدل على زيادة دلالته الطبيعية من هـذا التأثير الذي نسبر به غور معانى ايقاعات الصـوت وندرك صفاته وأنغامه والذى نتذرع بذرائعه القوية المتشابهة لاستخدام ما ذُكر

معلوم أن العلوم الرياضية التى صدرت عن ظواهر علوم الطبيعيات والفلك وأصبحت الآن علماً قائماً بذاته فانهـا حينذاك تفاعلت بالطبيعيات والفلك الى أن بلغت أعلى ذروة من التقدم على حدّ

الكيمياء التى نشأت أولاً عن طرائق التعدين والفنون الصناعية وتدخلت تدريجاً فى دراسة مستقلة فأصبحت الآن عوناً على جميع ضروب الانتاج وكذلك الفسيولوجيا التى كان أصل منشأها من علم الطب والتى لحقت به وأخيراً جدَّت فى السير على حدة الى أن أصبحت اليوم علماً يتوقف نجاح الطب عليه وعلى هـذا المنوال فان الموسيقى التى كان أصل منشأها من الكلام المؤثر خرجت منه تدريجياً وتفاعلت به الى أن سبقته فيما بعـد . ومن قلَّب الطرف فى هذه الوقائع أيقن أن هذا الافتراض يتمشى مع مناهج الحضـارة المنتشرة فى آفاق المعمور هـذا محصَّل ما أورده الفيلسوف العظيم فى شرح هذا الرأى الذي يُستنتج منه من الشواهد مالا يأخذه العدّ دلالة على صحته واستطرد آخراً الى ذكر بعض الخصائص الواجب علمها وقال

« لنضرب المثل الآتى عن الطليان الذين هم أول من عُنى بترقيـة الموسيقى الحديثة وتدرَّب على تعلم النغمات المطربة « الملوديا » التى مهروا فيها (إيماء الى تقسيم الموسيقى الذي استند اليه بنوع رئيسى) ألا نقدر أن نقول أنهم يؤدونها على إيقاعات وتلاحين أكثر إبدالاً وأوسع تعبيراً من أى شعب من الشعوب الأخرى و بعكس ذلك ألا نقدرأن نقول أن الاسكتلنديين باقتصارهم على تأدية نغماتهم الوطنية التى تتشابه وتتميز بأن لا جديد من النغم أدخل فيها واعتيادهم سماع موسيقى محدودة بليدة قد اشتهر حديثهم نفسه بأنه مملّ مضايق فى إيقاعه وضيق أبعاده للأسباب المتقدمة ؟ وكذلك ألا نقدر أن نقول أننا نجد بين الطبقات المختلفـة لنفس الامة فوارق تتعاورها الركاكة . و يشـوهها اللحن و يتجاذبها التعقيد ؟

وشتان ما بين الظريف وما بين الفظّ لما بينهما من بون شاسع فى تبدل نغمات كل منهما وحسبنا حديث الخادمة وحديث سيدة مثقفة يكاد يسيل الظرف من أعطافها فانه يحاكي مناغاة الأطيار وله من إبدال الصوت وتركيبه ما يطرب السمع وانَّا لا نذهب بالقارىء بعيداً بل نقول أنه بسبب تباين درجات التهذيب التى تعنو لها جميع الطبقات العليـا والدنيا يُعزى فارق الكلام الى فارق التعليم الموسـيقىّ وحده واذ ذاك يحسن التصريح بالقول بأنه يوجد صـلة أوضح للسبب والمسبب بين هذه الفوارق .

وأغلب الناس يعتقدون أن ماهية الموسيقى ماهية عرضية واذا فكروا فيها قليلاً تبدَّل ما كانوا يظنون الا أنه يُظن أن لتأثير لغة الموسيقى الصحيحة التعليم على حواس النوع البشرى أهمية ثانوية بالنسبة لأهمية لغـة الادراك وقد تكون أقل من ثانوية بيد أن ضروب الابدال فى الصوت التى

تتسبب عن شعور المطرب هي الواسطة التى بها يثير فى الآخرين مثل ذلك الشعور فاذا انضمت الى إشارات الوجه وما يلوح عليه من تأثرات أفاضت القوة والنشاط على الالفاظ المائتة التى بها يُعبر عن الافكار المدركة وهيأت للسامع ليس أسباب فهم حالة العقل المصاحبة لها فحسب بل جعلته يقاسمها ما تفضى اليه تلك الحالة من حاسة و بالجملة فهى الواسطة التى يتذرع بها إلى المشاركة فى العواطف .

ولا يخفى إننا إذا لاحظنا مقدار ما يتوقف على شعورنا المشترك من عامّ نفيعتنا وسريع سرورنا أيقنا أهمية كل ما من شأنه أن يجعل هذا الشعور المتبادل أقوى و إذا وضعنا نُصب أعيننا بأن الناس بمجرد حبهم مدفوعون الى معاملة كل أحد بالحق واللطف والاحترام وأن الفرق بين همجيَّة المتوحشين وانسانية المتمدنين ناتج عن زيادة الحب المشترك واذا راعينا أن هذه الخاصّية التى بها نشارك الآخرين فى النعماء والبأساء هى الأساس التى تُبنى عليه كل العواطف الأكثر الفةً - والتى هى عنصر لازم فى المؤاخاة وفى الحب فى كافة المسرات العائلية - و إذا استقرينا كم تكون صلتنا الودية بين الآخرين قوية وموثقة العُرى بواسطة المحبة المتبادلة وكيف نفقد نصف مسراتنا فى التياترو وفى مجمع الأنس والطرب وفى معرض الصور إذا انتبذنا ناحية وليس لنا صديق نعاشره و يقاسمنا ذلك الهناء وقصارى القول إذا قدَّرنا اننا مدينون لهذه المحبة المتبادلة فى كل الهناء الذى لا يقع فى امكان رجل حُوشي (أى لا يألف الناس ولا يخالطهم) فأنّا نرى أن العوامل المؤدية لها لا يُكاد يُعظّم قدرها وتُعرف أهميتها حق معرفتها إذ أن مدار المدنية والحضارة على كبح جماح عوامل العداوة والبغضاء اكثر فأكثر وقطع دابر المشاحَات والمنازعات وتوثيق عُرى المصافاة وتمكين الألفة بين الناس والكف عن التشوف إلى المطامع البعيدة وصدّ طيَّار الانانية ووضع المسرَّات العامة فوق المسرات الخاصة وجلب السرور والسعادة للآخرين والتضحية استدراراً للمنافع العامة فأذا طبقنا ما ذُكر على الاحوال الاجتماعية وظهر القسم الجذَّاب لطبيعتنا ظهوراً كاملا نمت فى آن واحد لغة التآلف والتآخى التى بها نجعل الآخرين يتمتعون بالسعادة التى نشعر بها والتى تجعلنا قادرين على أن نقاسمهم هناءهم

على أن هذه الوسيلة المزدوجة التى تعرَّفنا صحتها بسماتها البيّنة يجب أن يُطَّرد تدرُّجها الى أبعد مدى يقصر عنه فهمنا .

ولما كان تناقص كتمان إحساساتنا المعتاد يكون بنسبة ما تكون عليه إحساساتنا من عدم قابليتها للكتمان أمكن الاستنتاج بأن اباحتها تكون أشدّ ظهوراً مما نستطيع أن نسمح به ولزم بالضرورة استعمال لغة للمؤثرات أجلى بياناً وفى الوقت نفسه فأن الاحساسات الاعلى طبقة والاكثر تركيباً التى

لا يشعر بها إلا القليل من المثقفين تعمّ كل فرد من النوع الانسانى وتقابل ارتقاء لغة الانفعالات الباعثة لها على صوَر أكثر تركيباً .

ولما كانت لغة الافكار التى كانت بادىء بدء مختلة الاداء آخذة فى التدرُّج بهدوء إلى الكمال فأنها تهيء لنا الأسباب الآن فى ابلاغ ما يمرّ بنا من الخواطر الأكثر طلاوة وتشعباً وابرازها فى صُوَر دقيقة مضبوطة وبالتالى فأن لغة الحسّ التى تتدرج وتترقى بسكون مع ما هى عليه من عِيّ وركاكة ستكون آلة نستخدمها فى أغراضنا ونستعين بها فى صيرورة الانفعالات التى نتأثر بها من حين لآخر متناولة كل فرد فى الحِسّ

ولا حاجة إذ ذاك إلى بيان ماهيَّة الموسيقى فى تسهيل ترقية لغة العواطف هذه لأنها بلا مراء من أعون الذرائع على بلوغ تلك السعادة العليا التى ترمز اليها بغموض على أن الاحساسات التى ترمي الى نعيم أبرزته الموسيقى ولم يعمم عوده — تلك التأثيرات غير المحدودة التى تمثل المثل الأعلى فى الحياة التى تنبهنا لها (الموسيقى) يمكن أن تُعدّ بمنزلة نبوّة وأن تُعتبر الموسيقى واسطة جزئية يُتوصل بها إلى إبلاغها حدّ الكمال ولما كان تأثرنا بشجّى النغم وبالمساوقة سهل المُلتمس أمكن التوصل على قدر طاقتنا الى تحقيق تلك المنن الأكثر غبطة التى تنبهنا لها تلك الانغام وبناء على ما ذكر نصبح واقفين على الموسيقى ومقاصدها تمام الوقوف وإلا تكون هذه القوى وهذه المقاصد من الأسرار الغامضة .

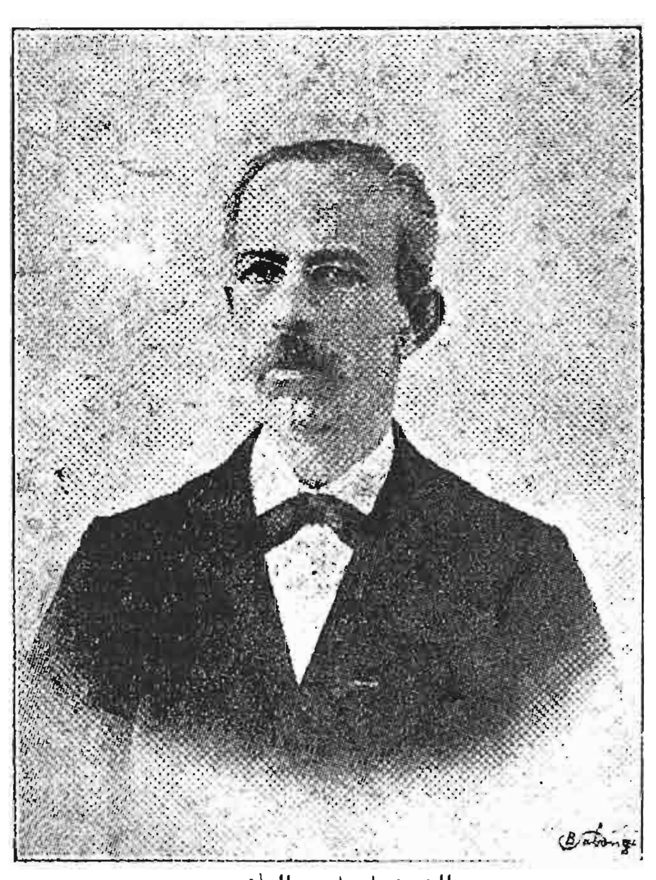
وقبل أن يمسح الفيلسوف قلمه أضاف قائلا بأنه إذا سلمنا بجواز هذه النتائج فأن الموسيقى يجب أن تكون فى أعلى رتبة بين الفنون الجميلة كما انها الاولى من نوعها والوحيدة التى تهيء للنوع البشرى ألرفاهية ومع قطع النظر عما تثيره مباشرةً فى النفس من الأثر والنشاط السريعين فأننا لا نستطيع أن نُطنب كثيراً فى مبلغ رقيّ الدراسة الموسيقية التى أصبحت من خصائص العصر الحاضر .

انتهى تعريبه نقلاً عن كتاب التربية لهربرت سبنسر

الشيخ ابراهيم اليازجي

أنت في الدنيا كضيف نازلٍ   حلّ في الأحياء حيناً وانصرَف
فاحيَ بالذكرِ إذا العمر انقضى   واجعلِ الرسمَ من الجسم خَلَف
(لصاحب الترجمة)

وُلد الشيخ ابرهيم بن ناصيف اليازجي في اليوم الثاني من مارس سنة ١٨٤٧ في مدينة بيروت حيث تلقى على أبيه أصول اللغة العربية وقواعدها وحفظَ القرآن ونظم الشعر وهو صبي وقرأ الفقه الحنفيّ على الشيخ محيي الدين اليافيّ أحد مشاهير أئمة بيروت ولم يجز سِنّ الحُلم إلا وهو ممن يُشار اليهم بالبنان وأتقن من اللغات الفرنسية والأنكليزية والعبرانية والسريانية وأخذ بطرف من الجرمانية وكان يلذّه من العلوم الفلك والفلسفة الطبيعية والرياضيات وله المام بالصناعات اليدوية وكان معدوداً بين أكابر الخطّاطين وخَطُّه على الطريقة الفارسية . وكان يصور في أوقات الفراغ بقلم الفحم صوراً نفيسة وصوّر نفسه صورة ناطقة أخذاً عن المرآة ونقش بيده الحروف التي كانت تطبع بها مطبعة المعارف مجلة البيان والضياء



الشيخ ابراهيم اليازجي

وفي سنة ١٨٨٤ انشأ مجلة الطبيب التي عاشت سنة وفي سنة ١٨٩٥ قدم إلى مصر فانشأ البيان ثم الضياء الذي استمرّ صدوره مدة ثماني سنوات .

ولما أقعد والده مرض الفالج كان المغفور له الشيخ ابرهيم دون العشرين فتولى حلقات التدريس على منبره بالمدرسة البطريركية وبعد أن خاض عباب لغة الضاد طار صيتهُ في الآفاق فكانت تُضرَب اليه أكباد الإبل للاستصباح بضوئه في المعضلات وله ديوان أشعار وقصائد رائعة خطيّة ونقّح ترجمة الكتاب المقدّس للآباء اليسوعيين بعد أن درس اللغة العبرانية على نفسه تسهيلاً

لتطبيق التعريب على الأصل وصحح وهذَّب كتباً دينية أخرى مدة تسع سنين وشرح مجمع البحرين لأبيه ومربَّعة ابن دُرَيْد وديوان الفارض وشرح ديوان المتنبي وسمَّاه العُرف الطيب فى شرح ديوان أبي الطيب ونقح تعليقات والده على بعض أبياته والحق بها نقده الشعرى ومن مؤلفاته نُجعة الرائد وشَرعة الوارد فى المترادف والمتوارد (فى جزءين مطبوعين) دون الجزء الثالث المخطوط بيده ومعجمه المعروف بالفرائد الحسان فى قلائد اللسان شرع فيه منذ سنة ١٨٧٠ وحال دون اتمامه انقطاعه إلى جوار مولاه ونقح لوالده مختصر كتاب الحجانة فى شرح الخزانة ومختصر نار القرى فى شرح جوف الفرا وكتاب حضارة الاسلام فى دار السلام لجميل مدوَّر أما حواشيه على محيط البستانى المكتوبة بخط يده فلم تُنشر وقد طَبَعَ جزءاً من رسائله بعد وفاته كلٌّ من سليم افندى شمعون وحبيب افندى الزيات نقلاً عن معجم المطبوعات العربية والمعرَّبة ليوسف الياس سركيس . ولم يخلُ من نقده أحمد شوقى وحافظ ابراهيم فى كتاب « البؤساء» ومصطفى صادق الرافعى وكتاب المترادفات الذى صحح مفرداته اللغوية عراضاً على أمهات الكتب الشيخ حمزة فتح الله « مفتش أول اللغة العربية بالمدارس» وقد قال نقلاً عن الضيآء حرفياً أنه « جاء بحمده تعالى صحيح المبنى والمعنى وتبجَّح بأن ذلك قلما يُوجَد فى اضرابه من الكتب المؤلفة فى بابه انتهى بعد أن نقد شعرآء العرب الجاهليين والمخضرمين والمتقدمين والمولدين والمحدثين والصحافيين تحت عنوان« لغة الجرائد» وقد حاز الوسام العثمانى من السلطان عبد الحميد خان ونوط العلوم والفنون من جلالة ملك اسوج ونروج وندبته للاندماج فى عضويتها كل من الجمعية الفلكية فى باريس وفى انفرس والجمعية الفلكية الجوية فى السلفاتور

وكان الفقيد يعزف على العود وقد عرف الضروب والأوزان وله عدة مقالات فى الموسيقى تروها فيما سيلى ومما قاله فى العود

وعودٌ صفا الندمان قدماً بظله   وما برحت تصفو اليه المجالس
تعشقّه طير الارائك أخضراً   وحَنَّ اليه ريشه وهو يابس

وقد سمى والده ألنَصب بالسامك وهو ضرب من ضروب الأغانى التى كان يغنيها العرب وهو أرق من الحدآء على ماجآء فى المحيط للفيروزابادى ومن أشهر شعره قصيدته السينية التى مطلعها

دع مجلس الغيد الاوانس   وهوى لواحظها النواعس

وغيرها التى مطلعها .

تنبهوا واستفيقوا أيها العرب   قد طمى الخطب حتى غاصت ألرُكَبُ

ومن قوله فى النسيب والغزل

ما مرَّ ذكرك خاطراً فى خاطرى إلا استباح الشوق هتك سرائرى
وتصبَّبَتْ وجــداً عليك نواظر باتت بليلٍ من جفائك ســاهرِ
بلغ الهوى منى فان أحببت صِل أو لا فدتك حشاشتى ونواظرى
قسماً بحسنك لم أصادف زاجِراً إلا وحسنك كان عنهُ زاجرى

وله فى الحِـكَم اشعار جرت مجرى الامثال . وله مثلها فى الرثاء وغيره مما يطول شرحه أضرَبنا عن ذكره حبَّ الاختصار ولا نكتم القرآء أنا أطلنا فى الكلام على هذا النابغة إلى حدّ لعلنا جاوزنا به الغرض من هذا الـكتاب وما كنا لنتفرَّغ لتحرير هذه الـكلمة إشادةً بفضله على الناطقين بالضاد لولا انه يعد من اكابر الشعراء وأعاظم الـكتاب وهو بدون مبالغة إمام اللغة غير مدافع

ومن نكاته شعره الآتى

تعجَّب قوم من تأخر حالنـــا ولا عجب من حالنا ان تأخرا
فمذ أصبحت أذنا بنا وهِي أرؤس غدونا بحكم الطبع نمشى إلى الورا

وقد قبضه الله اليه بعد ظهر اليوم الثامن والعشرين من دسمبر ســنة ١٩٠٦ بالمطرية ونُقلت جثته بقطار خاص إلى القاهرة حيث مشى فى جنازته أصدقآءوه ووجهاء القوم وقام بتأبينه بعض المحافل الماسونية فى مصر والاسكندرية نقلا عن كتاب تراجم مشاهير الشرق لجورجى زيدان « وقد رثاه سمو الخديوى عباس باشا حلمى عن يد سر تشريفاتى سموه أحمد زكى باشا بكتاب تعزية وهــذا نصه » : — جناب الفاضل الشيخ حبيب اليازجى

لما علم الجناب الخديوى العالى بعظيم رُزء اللغة العربية وآدابها لانتقال العلامة الشيخ ابراهيم اليازجى من هذه الديار الفانية إلى الدار الباقية أظهر مزيد أسفه على انقضاء تلك الحياة الطيبة الحافلة بجلائل الخِدم للعلوم العربية فى القطرين مصر والشام وأمرنى سموه الفخيم ان أبلغ جنابكم وسائر أعضــاء الأسرة اليازجية تعزيته السامية وانى اشترك مع قرآء العربية فى تقديم واجب التعزية إلى حضراتكم

سر تشريفاتى الخديوى - أحمد زكى

وقد نُقلت رُفاته بعد مرور الزمن إلى بيروت حيث نُصِب له تمثال فخم وضع فوقه المرحوم احمد زكي باشا السكرتير بمجلس الوزراء وزعيم العروبة اكليلاً من الزهور عند ما زار بيروت قائلاً « هــذا الأكليل يقدمه أصغر خادم إلى أكبر خادم للعربية »

الاحداث النفسانية

والحركات العضلية بقلمه

من المعلوم ان انفعالات النفس تؤثر فى حركات الجسد فتقبض العَضَل أو تبسطها بما يستدلّ منه على الحَدَث الذى عرض للنفس من حزن أو فرح أو غضب أو رضى أو غير ذلك مما تعرفه فى الشخص بمجرد نظرك اليه فهى ولا جرم لغة طبيعية تتكلم بها الأعضاء وتُتَناول بالبصر و بالتالى فهى من النظر بمنزلة الأصوات الطبيعية من السمع . ولذلك فكثيراً ما يُعَبَّر بحركات الأعضاء عن انفعالات النفس من طريق الكناية فيقال فى الغضب مثلا رمع أنفه وانتفخت أوداجه وار بدَّ وجههُ وزوى ما بين عينيه و كشر عن نابه وأبدى ناجذه وأزبد فوه ورأيته يعضّض شفتيه و بات يقوم و يقعد . و يقال فى الفرح بشَّرته بكذا فبرقت أسـاريره وبرق ثغره وتهلل وجهه ولمع البِشر فى عينيه ورأيته طلق المحيَّا مشرق الجبين وقدهَشَّ للأمر وهزَّ له عطفيه وهز له منكبيه . و يقال فى الحزن بلغه نبأ كذا فأُسفَّ وجهه ونكس بصره وأطرق برأسه وخشع ببصره وطأطأ هامته وأسبل دمعه وواصل زفراته و بات ليله قَلِق الوساد و بات يجرض بر يقه ورأيته يقلِّبُ كفَّيه ورأيته متلدداً أى يتلفت يميناً وشمالا من الحيرة ورأيته مسبطًا أى مدليًا رأسه مسترخى البدن إلى غير ذلك مما يطول سرده

وهذا غير مخصوص بالانسان بل كثيراً ما تراه فى الحيوان الأعجم فتستدلّ بهيئته أو حركات بعض أعضـائه على ما يُضمر من الانفعالات الباطنة وذلك كما تشاهده فى الكلب مثلا فانك تراه تارةً مستخذيًا وانى الحركة منكسر الطرف مما يدل على شعوره بألم أو وجع وتراه تارة يطفر و يثب و يلعب وهو دليل الأشَر والنشاط وتراه حين الغضب قد شمَّر أنفه وكشر عن أنيابه وحين التحبب والاستعطاف يبصبص بذنبه وعند الخوف يكثر الحركة والاضطراب و يتجمع على نفسه كأنه يطلب أن يستذرى بعضه ببعض وقس عل ذلك انتفاش صوف السنَّور عند الفزع وانتشار عِفرَية الديك عند الغضب وانتصاب اذني الفرس إذا أوجس خيفة أو حذراً إلى ما أشبه ذلك

على أن هذه الدلائل كثيراً ما تتشابه مع اختلاف الانفعالات الباعثة لها أو تضادّها كما ترى العبوس مشتركاً بين الغضب والحزن والتبسم مشتركاً بين الاعجاب والاستخفاف إلا أنَ ذلك اكثر ما يكون عند بلوغ الأثر النفسانى مبلغه من الشدة فترى الارتعاد مثلا يحدث عند اشتداد الغضب وعند اشتداد الخوف والوناء يحدث عن كدّ النفس بالحزن أوالهمّ وعن الاستغراق فى اللذة أوالمسرة

وترى من أصابته مصيبة فادحة يطفر ويثب حتى لا يتقار من شدة الجزع وكذا من بلغ منه الفرح أو الأشَر أو ملكه الطرب أو أخذ منه الضجر أو اليأس فتجد حركات العضل فى جميع هـذه الأحوال متماثلة وكثيراً ما يلتبس مدلولها حتى تُقْرَن بدليل آخر من الأدلة الخاصَّة

ثم ان هذه الحركات منها اضطرارية كعبوس المحزون وهلل المسرور ونحوهما وهى تعمّ كل أفراد النوع ومنها اختيارية كلطم الوجه عند التفجع والرقص عند الفرح وتحريك الركبتين أوالرأس عند الطرب وانفاض الرأس عند الهزؤ والاستخفاف وهى تكون عند بعض الناس دون بعض إلا أنها ربما غلبت عند غلبة التهيج حتى تكون أحياناً كالاضطرارية ومن هذا القبيل غالب اشارات المحدّث وهى تكثر وتقل تبعاً للعادة حتى أن فى الناس من لا تخلو له عبارة عن اشارة ومنهم من لا يكاد يشير إذا تكلم إلا حفزته الحدّة إلى تأكيد كلامه كما يفعله المخاصم والخطيب فيعزّز لفظه بالاشارة التى تفيد معناه . وهذا مما يدلّك على ان هذه الحركات كلها طبيعية ولذلك تُفهَم بمجرد النظر اليها كما يُفهَم صوت المتأوه مثلاً لأول سماعه وعليها بُنيت مخاطبة الصُمّ بالاشارة وبُنى على هذا نوع التمثيل الايمائي المعروف بالبنتوميم فانه تُسرَد فيه قصص طويلة تستفاد من مجرد الحركات والاشارات وهى تكون أوضح مفهوماً كلما كانت أقرب إلى المطبوع . أما كيفية حدوث هذه الحركات فذكروا انها تتأتى عن انفعال شديد فى مركز الحسّ من الدماغ ينشأ عنه تهيج فى العصب ينتشر فى سائر خلاياه انتشار المجرى الكهربائي فتتحرَّك به العضل الحركات الدالة عليه وقد يكون بعض هذه الحركات مسبباً عن انقطاع المجرى العصبى بعد تهيجه فيحدث عند ذلك حركات مخالفة للحركات التى نشأت حال التهيج وذلك كما إذا ورد على الانسان ما يدعو إلى الغم مثلا ثم عرض عليه فى تلك الحال ما ازال غمه فما انقبض من العضل عند الاثر الأول ينبسط عند عقيبه . ولايخفى أن هذا انما يصدق على الحركات الاضطرارية دون الاختيارية وان استوى الطرفان فى الدلالة على ما فى النفس

وهذه الحركات قد تكون خاصة ببعض الأعضاء كالعينين والأنف والشفتين وقد تعم الجسم كله إذا اشتد السبب المحدث لها فان الحزن والانكسار إذا بلغا مبلغهما من الانسان وجدته مسترخياً بجملته من رأسه إلى قدميه فترى عينيه مطرقتين ونظره فاتراً وعنقه متدلية ويديه مرسلتين وظهره منحنياً وكل حركاته وانية ثقيلة . وبخلاف ذلك من استولى عليه الفرح والاشر فانك تراه نشيطاً مختالاً فكه النفس طلق الوجه برّاق العينين وترى حركته خفيفة حتى كأنه لا يجد لجسمه ثقلا وكأنه يهم أن يثب عن الأرض مرحا . وأما الحركات الاختيارية فالاظهر أن غالبها حركات معنوية يقود

اليها الطبع وقد تكون فيها شركة للفكر وكأن فيها تقليداً للحركات النفسانية أو تمثلاً لبعض المعانى العقلية أو الحسية . وذلك ان من يلطم وجهه من الحزن أو الغضب مثلا كأنه يصور ما تجد نفسه من المضّ والألم فيمثل الحال الباطنة بصورة محسوسة وكذا من يحرّك رأسه من الطرب كأنه يشير إلى تلاعب النغم بنفسه وما أثر فيها من الحركة والاهتزاز وقس على ذلك تلفُّتَ الحيران والمتضجر فانه لا يطلب شيئًا محسوسًا يراه حواليه ولكن كأن نفسه تطلب لها مخرجاً مما هي فيه أو تلتمس من يشير عليها برأى فيظهر ذلك منه بحركة عنقه ونظرة عينيه وهناك معان لا تحصى كالدلالة على الأباء بهز الكتف فكأن صاحب هذه الاشارة يشعر بثقل ما يكلَّفه فينفضه عنه بحركة كتفه . ومثلهُ من سُئل عن شيء فانكر فانه قد يعبر عن انكاره بالحركة نفسها كأنه يتبرأ مما سُئل عنه وينفضه عن نفسه ولذلك فان بعضهم يشير إلى هذا المعنى بنفض طوقه أو جيبه والمعنى فى الكل واحد . ومن هذا القبيل الاشارة إلى الايجاب والنفى بحركة الرأس سُفلاً أو عُلواً حتى ذكر داروين ان امرأة عمياء صمّاء كانت تستخدم هاتين الحركتين للاشارة إلى المعنيين المذكورين وهو غريب . والظاهر ان المقصود فى هذه الدلالة حركة الذقن بخصوصها لا حركة الرأس بجملته فيشار إلى الايجاب بتحريك الذقن إلى جهة الصدر أى جهة الشخص نفسه كأنه يُشير إلى أن الأمر المسؤول عنه موافق لما فى نفسه مقارن لمعتقده و بعكس ذلك حركة النفى فانها تكون إلى الجهة المخالفة لجهته كأنه يشير إلى بُعد ذلك الأمر عنه وانتفائه غير أنهُ لما كان تحريك الذقن وحدها غير ممكن لزم بالضرورة أن يتحرَّك الرأس معها فى الحال الاولى الى الأسفل وفى الحال الثانية الى الأعلى وهو ظاهر . وهاتان الحركتان أنفسهما تستعملان في طلب الدنوّ والبعد الحسّيين فتشير الى الشخص بالاولى اذا أمرته بالمجيء اليك وبالثانية اذا أمرته بالذهاب عنك وَبَيّنٌ ان هذين المعنيين لا يُتصَّوران من حركة الرأس الا اذا كان البناء فيها على الوجه الذى ذكرناه فتكون حركة الذقن فى الحالين أشبه بحركة اليد فان من يدعو انسانًا اليه يشير بيده الى جهة نفسه واذا أوعز اليه بالذهاب أشار الى الجهة المخالفة . والاشارة بالذقن الى مثل ما ذكر قد تكون فى غير ذلك كما يفعل من يؤكّد قوله أنا وأنت فانه عند قوله أنا يشير بذقنه الى الجهة صدره أى الى جهة نفسه وعند قوله أنت يشير الى جهة المخاطب وهذا كما يشير بيده فى الحالين فتكون الذقن نائبة عن اليد ولا يبعد أن يكون استعمال الذقن فى هذه الاشارات لمجاورتها للفم فكأن الاشارة بها تنوب عن النطق وكأن الاشارة تقع بالفم كله لا بالذقن وحدها . وجملة الامر أن أعضاء الجسم آلات للنفس تستخدمها فى أغراضها وتستعين بها فى أبلاغ ما يمرّ بها من الخواطر

وابرازها فى صُوَر محسوسة تُؤدَّى عنه طريق احدى الحواس فتُتَناول تارة من طريق السمع وتارة من طريق النظر وتارة يُتوصل اليها من طريق اللمس كما يفعله الذين يقرأون الافكار وكما تضع يدك على صدر الخائف ونحوه فتشعر بضربات قلبه . وفى هذا البحث كلام طويل لا يسعنا اسيفاؤه فى هذا المقام على أن أكثر ما ذكرناه فى هذا الفصل مما لم نرَ فيهِ كلاماً لأحد والله أعلم .

رياضة الحيوان

بقلم إمام اللغة العلامة الشيخ ابراهيم اليازجى

المراد بالرياضة إعمال عضلات الجسم لتقويتها وهى مما لا يستغنى عنه الحيوان كما لا يستغنى عنه الانسان ولا سيما فى زمن نموّ الجسم ولذلك ترى اللعب والاكثار من الحركة طبيعياً فى الصغير من الانسان وغيره . ومن أميل الحيوان الى هذا النوع من الحركة القرود فانك ترى القرد المحبوس فى قفصه دائم الحركة والتسلق والنزول لا يكاد يسكن طرفة عين وهو شأن معروف فى القرود فى الآجام والادغال البرية فانها دائمة الوثوب من شجرة الى شجرة ومن غصن الى آخر وكثيراً ما تتعلق بقوائمها أو باذنابها وتترجح فى الهواء ثم تعاود وثوبها . وقد ذكر بعضهم أنه رأى غزلاً يرقص فكان فى أثناء رقصه يثب وثبات عالية ويدور على نفسه فى الهواء ثم يدرك الأرض واقفاً على قدميه وبعد ذلك يترنح فيميد ذات اليمين وذات الشمال كما يفعل السكران . وذكر غيره أنه رأى واحداً من نوع الجِبُّوْن وهو صنف منه قريب من الأوران يتسلق بسرعة غريبة على قضيب من الخيزران أو على طرف غصن ويترجح عليه ثم يثب عنه مقذوفاً بقوة الغصن نفسه فيذهب مسافة اثنى عشر أو ثلاثة عشر متراً ثم يتعلق بغصن آخر فيفعل مثل ذلك حتى كأنه يطير بغير جناح وكذلك دأبه على الدوام فيقضي من حياته فى الهواء أكثر مما يقضى بين الأغصان

وللكلاب مثل هذا الولوع بكثرة الحركة والجرى حتى نرى هذه الكلاب الصغار التى تتبع اربابها فى السكك لا تزال في حركة حولهم فتذهب يمنةً ويسرةً على عرض الطريق وربما رجعت أدراجها مسافة ثم تعود فلا يقطع ربها مسافة حتى تكون قد قطعتها مرّات . قيل وفى طبع الكلاب حبُّ التزلج كما يفعل الغلمان وقد حكى بعضهم أنه بينما كان مسافراً في بعض جبال الألب انفرد عنه كلبه الى مُنحَدرٍ كان مكسوّا بالثلج فاستلقى على ظهره وجمع قوائمه فوقه وقد جعل رأسه الى جهة الأسفل ليكون تزلجه موافقاً لميل شعره ثم تزلج على ذلك الثلج المتجمد حتى انتهى الى خضيض

الجبل ولما بلغ منقطع الثلج نهض ثم نظر إلى صاحبه وهو يبصبص بذيله واضطجع على الكلاء ينتظره ومثل الكلاب فى ذلك الوعول وقد حكى من شهدها انها تقصد الشهوب (جمع شَهْب وهو الجبل علاه الثلج) أسرابًا فى مدة الصيف فاذا بلغت مأمنها فى القُنَن العاليـة تنفرد جماعة منها فتضطجع على طرف الشاخص من القُنّة وتزحف بقوائمها الأربع حتى تبلغ منحدر الجبل ثم تترك أنفسها فتتزلج الى الأسفل وتقطع فى تلك المسافة ما لا يقل عن مئة أو مئة وخمسين متراً ومتى بلغت الحضيض تستوى على قوائمها وتعود إلى حيث كانت فتأخذ مكانها جماعة أخرى فتفعل فعلها وتقف الاولى تنظر فاذا فرغت وعادت رجعت الاولى فتزلجت فلا تزال تتعاقب كذلك مرات وأحيانًا يلي بعضها بعضًا فتتزلج معًا فيكون هنالك منظرٌ من أبدع المناظر

ولا حاجة إلى وصف ما يفعله من ذلك سائر أنواع الحيوان كالعِفَآء والحُملان والجِدآء والغزلان والخنازير والارانب وغيرها وما يحدث بين بعضها أحيانًا من المواثبة والعراك على غير عداوة ولا قصد سوى الرياضة البدنية وهو من الالهام الطبيعى فى الحيوان

وهذا كله غير مقصور على حيوان البر ولـكنه كثيراً ما يُرىَ فى ذوات الثُدىّ من حيوان البحر وأشهره فى ذلك نوع الدُلفين فانه يجتمع صفًّا طويلا بعضه بجانب بعض ويقطع كذلك مسافات طويلة فى البحر وهو يتواثب بخفة وسرعة فيذهب فى وثبته متراً أو مترين فى الهواء علي شكل قوس و بعدما يغوص فى الماء يعود إلي مثل ما فعل أولا وربما دار بعضه على نفسه فى تلك الوثبة وهو يضرب بذنبه وقد ينتصب واقفًا ويرقص على وجه الماء ويثب مرات فى الهواء وأكثر ما يكون ذلك منه إذا رأى سفينة قد نشرت اشرعتها وهي تخترق عباب الماء فانه حالما يراها يتجمع ويدور حولها ثم يدنو منها فيثب أمامها أو على جوانبها وهو يذهب ويجيء وكلما ازدادت حركته حولها فيكون ذلك من أجمل ما يتلهى به المسافرون

وأما الطير فيقضي أكثر حياته فى الرياضة لأنه دائم التنقل والطيران ومع ذلك فان له رياضات مخصوصة فمنه ما يحلّق فى أعالى الجوّ كالجوارج ومنه ما يثب ويتراقص بين أغصان الشجر كالعصافير ولبعضه حركات مُستملَحة ولا سيما الببغاء فانه كثير العبث فى حركاته وبعضه يرقص رقصًا بديعًا.

وقد أطنب هدسن فى وصف رقص الطيطَوىَ وهو صنف من القطا ذكر أنه رآه فى الجمهورية الفضية فروى عنه فصلا غريبًا ننقله فى هذا الموضع تفكهة للقرآء. قال يجتمع للرقص ثلاثة من هذا الطائر وهو مولع بالرقص لا ينفك عنه طول السنة نهاراً وليلا حتى فى الليالى المظلمة. وهو يعيش

اثنين اثنين ذكراً وانثى فاذا أراد الرقص انفرد واحد منه وجاء الى الزوجين المجاورين لهُ فيستقبلانه بكل ما يدل على سرورهما به ويذهبان فينضمان اليه ثم يقفان وراءه ويمشى الثلاثة بسرعة بخطوة متفقة وهن يغردنَ تغريداً موقعاً . فاذا فرغنَ يقفنَ وينشر المقدَّم جناحيه وينتصب واقفاً من غير حراك ويقف الآخران وراءه ويغردان بصوت عال وقد نفشا ريشهما ويميلان الى الامام والخلف حتى يمسا الأرض باطراف مناقيرهما فيلبثان كذلك وهما يهيمان بصوت منخفض وإذ ذاك ينتهى الفصل فيعود الزائر الى انثاه وبعد ذلك يذهب احد الطائرين فيزورهما ويفعل الثلاثة كذلك . أه

الفونغــــراف

لمحة تاريخيــة

بقلم الشيخ ابراهيم اليازجي

نحن فى عصر أصبحنا نشاهد فيه بالحِسّ ما كان الذين قبلنــا يتمثلونه بالوهم وتجسمت لنا فيه الاشباح الخيالية التى لم يسبق لها وجود إلا فى الاساطير والخرافات فأصبحنا نلمسها بالبنان ونراها رؤية العيان ونسمعها سمع الآذان بل أصبحنا فى هــذا العهد نشافه الغائبين على مسافة مئات من الاميال ونسمع لفظ الذين طوتهم الارض منذ آماد طوال بل نرى الجماد من المعدن أو الشمع يتكلم ويغنّي ويضحك ويبكى الى ماشــا كل ذلك من الافعال . وقد جآء فى الامثــال ان الحاجة أمْ الاختراع فلا جرم ان الانسان لم يزاول صنع شيء من الآلات والمرافق إلا بعد أن تمثلَّت له الحاجة اليه ثم اعمل المخيلّة فى تصويره فربما مثلّتهُ له في شكل من المستحيلات ثم لايزال ذلك الامر وكدهُ يعاوده الحين بعد الحين حتى يبلغ أمنيتهُ منه ولو بعد أزمان . ولقد كان وجود آلةٍ أو ذريعة من مزيتها حفظ الـكلام ونقلهُ من موضع الى آخر مما تخيَّل للانسان قبل اختراع الفونغراف بزمان طويل ووجدت صورتهُ فى العقول قبل أن تصوّرهُ الصناعة ويتمثل وجوده للحسّ إلا انهِ مازال معتبراً من الاوهام الباطلة والامانّى الفارغة لبعده عن البداهة الى أن تمّ اختراعهُ فى العهــد الاخير وانتشر استعمالهُ بين خاصّة الناس وعامتّهم فأصبح شيئًا مألوفًا .

وأول ما يُذكر من تخيّل شَبَه الفونغراف ما نُقل عن الغــازيت ساتيريك التى كانت تطبع فى فرنسا فقد جآء فى احد أعدادها سنة ١٦٣٢ ما تعريبهُ « قد عاد الرّبان فسترلوخ مــن سياحته فى النواحى الجنوبية وقد حدثنا بما شاهدهُ فى تلك الآفاق البعيدة من الغرائب وفى جملتهِ انهُ نزل ببلد

وجد فيه ضرباً من الاسفنج يمسك الاصوات والالفاظ كما يمسك الاسفنج المآء وان أهل تلك الناحية اذا أرادوا أن يبلّغوا أمراً الى جهة من الجهات أو يستفهموا عن أمر عمدوا الى بعضٍ من هذا الاسفنج فتلوا عليه الكلام الذى يريدون أن يقولوهُ وأرسلوه الى المكان المراد انهآء الكلام اليه فاذا بلغ الى المرسل اليهم تناولوهُ وضغطوا عليه برفق فيخرج اليهم كلّ ما أودعهُ من الكلام وبهذا يعلمون كل ما أراد مرسلوهُ أن يقولوهُ لهم » ومن ذلك ما جاء فى الكتاب المعنون بالسحر الرياضى لمؤلفهِ جون ولكنس أسقف شستر من أهل القرن السابع عشر وهو من مشاهير علمآء الطبيعة وأحد مؤسسىّ الجمعية الملكية بلندرة فقد وردت فيه العبارة الآتية « يزعم ولشيوس ان من الممكن حفظ الاصوات المنطقية بتمامها إما فى صندوق أو فى أنبوب بحيث يُسَدّ عليها سدّاً محكماً فاذا فُتح الصندوق أو الانبوب بعد ذلك خرجت الكلمات على ترتيبها كما نُطق بها . وهذا على حدّ ما يُحكَى من انهُ فى بعض النواحي من أقاصى الشمال يتجلد الكلام وهو خارج من فم المتكلم فلا يمكن أن يُسمع قبل الصيف التالى إلا إذا حدث انحلال فى الجليد غير منتظر » قلنا ومن الحكايات التى تروَى عندنا على سبيل التنكيت ان أهل بلد كذا وقعت بينهم مشاجرة وأرادوا أن يرفعوا خصومتهم الى الحاكم لينصف بينهم ولم يكن فيهم من يحسن الكتابة فعمدوا الى جرّة وجعل كل فريق يسرد حجتهُ فى الجرّة ثم سدوها وأرسلوها مع اثنين منهم الى الحاكم . فلما عرف الحاكم القصة ضحك من حمقهم وقال للرسولين عُودا اليّ فى الغد فتأخذان الجواب وأرسل من جمع لهُ طائفة من النحل فجعلها فى الجرّة وسدَّ عليها . فلما عاد الرسولان فى اليوم الثانى دفع اليهما الجرّة وقال لهما لا تفتحاها إلا بحضر الفريقين . وكان القوم فى الانتظار فلما انتهت اليهم الجرّة وسمعوا دوىّ النحل لم يشكّوا ابـ ذلك كلام الحاكم فاجتمعوا حولها ثُمّ فتحوها فخرج اليهم النحل فتفرقوا من وجهه وقد نال كلٌّ منهم نصيبهُ

وأغرب من ذلك كله ما جآء فى كلام سيرانو دو برجراك فى كتابه المعنوَن بالسفَر الى القمر وهو من أهل القرن السابع عشر أيضاً فقد ذكر ان جنّياً دفع اليه كتاباً فى هيئة علبة قال « فلما فتحتهُ وجدت فيه شيئاً من المعدن لا أعلم ما هو يشبه الساعات عندنا مملوءاً ببعض نوابض صغيرة وآلات أُخر دقيقة لا أعلم ما هي . وهو على الحقيقة كتاب لكنهُ كتاب عجيب لا ورق فيهِ ولا حروف وفى الجملة فهو كتاب اذا أُريدت قرآءتهُ لم تُستخدَم فى ذلك العينان ولكن يُقرأ بالاذنين . فاذا أراد أحدٌ أن يقرأ فيهِ يعصب هذه الآلة بعدد كبير من العصب الدقيق ثم يدير الابرة حتى تقع على الفصل

الذى يريد أن يسمعهُ فللحال تخرج منهُ جميع الاصوات المختلفة التى يتخاطب بها أهل القمر كما تخرج من فم انسان أو من آلة موسيقية »

فلا جرم أنك اذا تأملت هذا الوصف ووجدت أنه أقرب شيء إلى وصف الفونغراف ولـكن مع ذلك فان هذا التخيل لبث مطويًّا مدة قرنين حتى خرج الى الوجود . وذلك ان أول آلة قُصِد بها مزاولة ما يؤدى وظيفة الفونغراف كان اختراعها سـنة ١٨٥٧ وهى الآلة المسماة بالفونوتغراف ومعناه الصوت الذى يرتسم من تلقاء نفسه ومخترعها رجل فرنسوى من المشتغلين بالطباعة يقال له ليون سكوت وهيآلة مؤلفة من قمع سمعيّ كبير شلجميالشكل فى قعره غشاء رقيق وأمامه اسطوانةمن زجاج تُطلَى بالسناج وتدور على نفسها بواسطة آلة مثل آلة الساعة . و يتصل بالغشاء المذكور مِرقمَ يقع طرفه على جدار الاسطوانة فاذا تكلم انسان فى القمع تحرك الغشاء بحركة الصوت فدفع المرقم فحكّ السناج الذى على الاسطوانة وارتسمت عليها اهتزازات الصوت . الا أن اختراعه لم يتعدَّ ما ذُكر من رسم الصوت لأن المخترع لم يكن فى يده ما يتم به اختراعه فلم يلبث أن ذاع أمره وانكشف سرّه وهو على هـذا الحدّ وأتت على هذا الاختراع عدة سنوات بدون أن يخطر لأحد أن يزاول اتمام العمل بعكسه أى أن يحيل الرسم إلى صوت مسموع بعد ان أحيل الصوت الى رسم منظور حتى كانت سـنة ١٨٨٧ فرفع شارل كرو الى ندوة العلوم الفرنسوية درجًا مختومًا تُلي فى احدى جلساتها من أواخر تلك السنة يتضمن وصف طريقة لجعل ذلك الرسم ينشأ عنه صوت يحكى الصوت الاصلى وسمى الآلة التى تمثلت له باليوفون ومعناه صوت الماضى وسماها الأب لبلان بالفونغراف أى رسم الصوت وهو اسمها الباقى الى اليوم . الا أن شارل كرو لم يهتمّ بابراز هـذا الاختراع فى ثوبه الصناعي فتولى ذلك المسيو برلينر من أهل واشنطن فى آلة سماها بالفراموفون وهى على نفس الصفة التى تمثلت لشارل كرو

ثم أنه بعد أن فُضّ درج كرو بستة أسـابيع أي فى ١٥ يناير سنة ١٨٧٨ طالب توما أدسن تسجيل اختراعه للفونغراف وفيما حققه بعضهم أنه لم يزد فى هذا الاختراع على أن نقح شيئًا قليلا فى فونوتغراف سكوت فاستخرج منه الفونغراف وأول فونغراف صنعه ادسن هو اليوم فى دار الآثار فى سـوث كنسنجتن وكان غير صالح للاستعمال لـكثرة ما فيهِ من النقص فان الصوت فيه كان يخرج أغنّ غير واضح الطبقة ولا النغمـة و بعض المقاطع كالراء تأتى شديدة يضحك منها السامع و بخلافها أحرف المدّ فانها كانت لا تكاد تُسمَع فكان يقتضى أذنًا دقيقة التمييز بين الاصوات حتى

تثقف الكلمات التي تخرج بين ذلك الهدير . وكانت صفيحة القصدير التي ترتسم عليها الأصوات سريعة التغيرُّ لا تمكّن من تكرار سماع الكلمات الا مرات قليلة . وعلى الجملة فانه لم يكن إلا بمنزلة نموذج ومبدأ للاختراع الصحيح وهو ما جهد فيه ادسن بعد ذلك زمنًا فلم يفلح حتى أوشك أن ييأس منهُ وانقطع عن اداء رسم الامتياز الذى نالهُ من حكومة انكلترا وأصبح امتيازهُ بعد حين نسيًا منسيًا كما نُسي الاختراع من أصلهِ ولم يبقَ لهُ من فائدة إلا الامتحان أحيانا فى الدروس الطبيعية .

و بعد أن أتى على ذلك ثمانية عشر شهراً وُفق ادسن الى تصحيح فونغرافه فرفعهُ الى ندوة العلوم وكان لايزال فيهِ نقصٌ يسير ولكنه بشر بالنجـاح المؤكد وكان فى أثناء ذلك البروفسور ثنتر من علماء واشنطن يمتحن صنع مادّة لرسم الاصوات فوُفّق الى تركيب جامع بين اللين والتماسك بحيث يمكن ان يُستعاد به الصوت مراراً كثيرة ولايعرض عليه تغيرٌ فاتخذ ادسن هـذه المادة واستخدمها عوض صفيحة القصدير وعمد الى تركيب باقي الآلة فاصلح فيه واحكمه . وفى الوقت نفسه كان غراهام بلّ مخترع التلفون يزاول صنع آلة من هذا القبيل سماها الفرافوفون وهى لا تختلف عن الفونوغراف إلا في أمور عَرَضية اخصّ مافيها الآلة المحركة . فان الفونغراف تحركه آلة كهربائية بها تدور الاسطوانة على محورها وتتحرك الى الامام والفرافوفون يتحرك بآلة ذات دواليب تُدار بالرجل كما فى آلة الخياطة

ثم ان برلينر لايزال يعالج اختراعه المسمي بالغرافوفون وهو ينوى ان يعارض به اختراع إدسن فتوصل الى اعادة الصوت على وجه أتمّ مما يعيده الفونوغراف واكثر مطابقة للصوت المعاد . وقد استبدل الاساطين بصفائح مستديرة ترتسم عليها الاهتزازات الصوتية فى دوائر متتابعة بعضهـا فى ضمن بعض وقد تقـدم لنا وصف هـذه الآلة فى السنة الرابعة من الضياء (ص ١٧٩ فى سنتى ١٨٩٨ - ١٨٩٩) . لكن الرسم على هذه الطريقة لايخلو منه صعوبة و بالتالى يقتضى ان تكون هذه الآلة غالية الثمن ولذلك لم يعمّ استعمالها عموم الفونغراف والغرافوفون

ومع ذلك فلا يزال الجهد متواصلاً لتحسين حالة الفونوغراف وتخليص الصوت من كل مايشوبه من الغُنَّة واختراع موادّ للاساطين تكون اطول صبراً على الاستعمال ولا ريب انه بعد بلوغه المبلغ الحالى من الكمال ومع ادمان المزاولات والتجارب المتتابعة لايكون هذا النقص الباقى الا عقبة يسيرة يؤمل قطعها بعد زمن قريب

الموسيقى فى العلاج

بقلم الشيخ ابراهيم اليازجى

لايجهل أحد ما للنغم من التأثير على العصب بالتسكين مرة والتهييج أخرى حتى ان الجندى يقتحم الموت غير مبال والطفل ينام والبعير يَنشَط على صوت الحادىّ إلى غير ذلك مما هو مشهور وقد تنبه الناس من عهدٍ بعيد لاستخدام النغم فى معالجة بعض العلل العصبية والعقلية وأقدم ما يُروَى من ذلك ما كان من أمر شاول ملك بنى اسرإئيل حين تخَبَّطهُ روح السوء وكان داود يضرب له بالعود فيجد رَوحًا ويروَى عن فيليب الخامس أحد ملوك اسبانيا انه اعتراه مسٌّ وكانت الملكة تعلم شدة ميله إلى السماع فأرسلت إلى فارينلّي الموسيقى الشهير في مدريد تستقدمه وأقامت له مجلس سماع فى دار تجاور مقام الملك فلما سمع الملك أول فصل من غنائه حصل عنده تنبهٌ كمن استيقظ من نوم عميق وفى الفصــل الثانى طَرِب وارتاح وأمر بأن يؤتى بفارينلّي إلي حضرته وبعد ما غنَّى بين يديه أثنى عليه وجامله وأمره أن يقترح عليه ما يتمنى . وكان فارينلى قد لُقّن من قِبَل الملــكة فسأله أن يأذن فى حلق عارضيه والباسه ملابسه وأن يحضر فى مجلسه وكان الملك ممتنعًا من ذلك من مدة طويلة فأجابه إلى ما ســأل ومذ ذاك أخذت تنجلى تلك السحابة عنهُ وهو كل يوم يسمع غناء فارينلى حتى عاد إلى تمام رشده

وذكر الدكتور بتشنسكي من أطباء بطرسبرج ان وليدةً لها من العمر أربع سنوات كانت تُزعَق أى تخاف بالليل فأشار على ذويها أن يعالجوها بالغناء فكانت أمها تجلس بجانب سريرها وتغنيهــا بصوتٍ منخفض فلا تلبث أن تسكن الى صوتها وتنام

ولم يأتِ على ذلك شهرٌ حتى شفيت تمامًا . قال ولكن ليس كل الناس فى ذلك سوآء فان منهم من لا يسكن إلاّ على الصوت المنخفض ومنهم على العكس فينبغى أن يُراعَى فى ذلك سجية العليل . وأشهر من زاول معالجة الامراض بالنغم فى هذا العهد طبيب أميركانى يُقال له ليونار كورننغ وطريقتهُ فى ذلك أن يضجع العليل على وسادة مستلقيًا على ظهره ويظلّلهُ بخيمة لا منفذ فيها فيكون ما تحتها مظلمًا ويجعل فى رأسه كُمَّةً من جلد لين قد نيط الى جانبيها مِسمعَتان يجعلهما على أذنى العليل ويتصل بهما سلكان يغضبان الى فونغراف ويرسل عند أسفل الوسادة حجابًا أبيض يستقبل عليه صورَ أشباح مختلفة بواسطة الفانوس السحرى فاذا تمّ اضجاعهُ على هـذا الوجه أعمل الفونغراف

ووجّهَ الفانوس الى الحجاب فيسمع العليل أنغامًا لطيفة وتترادف أمامه صُوَر الاشباح والالوان البهيجة وبتوارد هـذه المؤثرات على سمعه وبصره لا يلبث أن يدبّ النعـاس فى عينيه ثم ينام نومًا هنيئًا يتخللهُ أحلام طيبة ومناظر جميلة ويقول الطبيب المذكور ان تكرار مثل هـذا على العليـل مرات قليلة يؤدى الى الشفآء

وفيما حقق بعضهم ان للسماع تأثيراً على دورة الدم وقد عُنى باختبار ذلك اثنـان من علمآء الفرنسيس يقال لهما المسيو بيناى والمسيو كورتياى فأيَّدا هذا القول وذكرا ان اعظم الأنغام تقويةً لدورة الدم اكثرها الفةً عند العليل واذا كانت من الانغام المفرحة دقّ معها النبض وقوى ازدواجه وبعكسها الانغام الشجية فان النبض معها يكون عريضًا لتأثيرها على العصب الممدّد للأوعية وقد وجدا ان معدَّل الذين يتأثرون بالنغم ٧ من ١٠ وقد نُقل عن اوميروس وبلوطرخس وتيوفرست ان الموسيقى تشفى من الطاعون والرثية ولدغ الهوام وزعم قوم من المتأخرين منهم ديربروك وبونيت وكرخر انها تشفى من السل والنقرس والكَلَب وذهب غيرهم الى ابعد من ذلك فزعم بورتا انه اذا اتُّخذت المعازف من خشب بعض العقاقير الطبية وضُرب بها على سمـاع العليل فعلت فعل العقّار نفسه ولا يخفى ما فى ذلك كله .

والذى عليه علماء منافع الاعضاء اليوم ان النغم لايخلو من تأثير على أصحاب الامراض العصبية والعقلية لكن فى رأى بعضهم ان هـذا التأثير ليس من قِبلَ النغم لذاته ولكنه ينشأ عما يصحبهُ من الاهتزاز الذى هو علة اكثر الحوادث الطبيعية وقد اختبر ذلك المسيو لابورد وهو ممن اشتهر باستخدام النغم حتى فى قلع الاضراس فوضع رجلاً معتوهًا بحيث يتأثر باهتزازات كمنجة عن قرب حتى كأنه هو نفسه يعزف بها فكان لذلك عليه تأثيرٌ أعظم جداً من تأثير النغم المسموع عن بعد والله اعلم .

اللهب الموسيقى

لا يخفى ان اكثر الاختراعات والاكتشافات العالمية يكون مصدره امراً اتفاقيًا يحدث على غير انتظار فاذا قُيّض لذلك الامر ذهن صاف وفكر متصرف أخذ يزاوله بتكرار الامتحان والاختبار حتى يبوح له بما ورآءه من السر المكتوم وعلى ذلك كان اكتشاف قوّة البخار واكثر خصائص الكهربائية وغير ذلك مما هو مشهور . ومن الاتفاقات فى هـذا الباب انه بعد ما

ا كتُشف الهدروجين سنة ١٧٦٦ على يد كافنديش كان من امتحانات هجنس فى هذا العنصر انه أوقد شيئاً منه فى طرف انبوب دقيق تحت كأس من الزجاج فسمع للهيبه صوتاً فاستبدل الكأس بكأس اخرى اصغر منها ثم بانابيب زجاجية متفاوتة القطر والطول فكان الصوت يختلف ارتفاعاً وانخفاضاً بحيث وجد انه يمكن ان يؤلَّف من ذلك نَغَم ثم انه فى اواسط القرن الماضى انتدب لهذا الاكتشاف فريدريك كستنر فزاول فيه امتحانات شتى استغرقت عدة سنوات فتبين له انه اذا جُعل في انبوب من الزجاج لسانان من اللهب متناسبا الحجم اهتزا وصدر بينهما صوت يستمر مادام اللسانان مفترقين فاذا تماسَّا بطل الصوت ثم يكون الصوت على اعلى طبقاته اذا جُعِلَ اللسانان عند ربع المسافة من اسفل الانبوب وبعد ذلك يضعف شيئاً فشيئاً كلما ارتفعا حتى يبلغا الى منتصفه ويبطل فيما فوق ذلك . فبنى على هذا الاكتشاف اختراع ارغون سُمى بالبيروفون أى صوت النار ركَّبهُ من انابيب قائمة من البلور يتصل بأطرافها السفلى من الامام مجاسّ تُضغَط بالانامل مرتبة على ثلاثة صفوف مزدوجة فاذا ضُغط على هذه المجاسّ افترق لسانا اللهب فى الانبوب فصدر الصوت واذا رُفع الضغط تماسّا فانقطع . وصوت هذا الارغن حسن صافٍ يقرب كثيراً من صوت الانسان وقد أُعمل فى عدة مجالس سماع فى باريز وفى معرض فينا فكان له افضل موقع من الاستحسان والاعجاب.

اللهب المتكلم

وأغرب من اللهب الموسيقيّ اللهب المتكلم وهو اختراع آلة تتكلم بواسطة اللهب فتنقل صوت الانسان بلفظه ومقاطعه على حدّ الفونغراف أو الفوتفرافون وقد سميت هذه الآلة بالفوتفرافوفون وهي تتألف من جهازين أحدهما قابل أو مسجل يتلقى أثر الصوت ويقيّده والآخر مؤدّ أو ممثل يبرز أثر الصوت ويؤديه عند الاقتضاء والاول مؤلف من خزانة مظلمة كالتى تستعمل لرسم الصور المتحركة يُثبَت فى احد جدرانها بكرتان تدوران على محاورهما احداهما فوق الاخرى ويُلف عليهما طرفا عصابة طويلة تتخذ من غشاء حسّاس يتأثر بالنور كما تتأثر الصفائح الفوتغرافية فاذا أريد أخذ رسم الصوت وُضع تجاه العصابة لهبٌ شديد الضياء يُختار أن يكون لهب قوس كهربائية ويقف المتكلم أمام هذا اللهب فاذا تكلم تموّج الهواء بحركة الصوت فيضطرب اللهب وترتسم حركته على العصابة التى أمامه على شكل طرائق سوداء وبيضاء . وفى هذه الحال تدار إحدى البكرتين إدراة سريعة فتلتف العصابة عليها وتنحلّ عن الاخرى وفى أثناء انحلالها تمرّ أمام اللهب فتقع الطرائق متتابعة عليها على حدّ ما يكون فى رسم الصور المتحركة ولكى يكون رسم هذه الطرائق تامّ الوضوح يُستعان بعدسية

اسطوانية تجمع نور القوس على العصابة و بعد أن ترتسم عليها الاهتزازات تكشف وتثبت كما تعالج زجاجات التصوير الشمسي

أما الجهاز المؤدي فيتألف من فانوس مثل فانوس الصور المتحركة ويمكن أن يستعمل فيه الجهاز السابق نفسه بعد أن يحوّل الى نوع من الفوتوفون وهو آلة تلفونية مبنيّة على خاصية من خصائص السيلينيوم وهو معدن شبيه بالكبريت تختلف قوة ايصاله للكهربائية تبعًا لمقدار ما يقع عليه من النور. فاذا أرادوا احداث صوت متقطع فى التلفون وسّطوا هذا المعدن بين التلفون والرصيف الكهربائي ثم سلطوا عليه شعاعًا من النور يقع عليه وقوعا متقطعًا فيحدِث فى التلفون عملا مطابقًا لحركة النور. فعند استعمال الجهاز المؤدّي المذكور تجعَل العصابة المرسومة فى موضعها منه ويوضع أمامها مصباح شديد الضياء ويجعل السيلينيوم وراءها ثم تحلّ فتمرّ متتابعة أمام المصباح و ينفذ النور منها الى السيلينيوم بقوة متقطعة أو متفاوتة شدةً وضعفًا تبعًا لما يمرّ به من الطرائق الشفافة والمظلمة فتختلف قوة المجرى الكهربائى الواصل الى التلفون و يصدر عنه الصوت مطابقًا للهيئة التى ارتسم بها على العصابة

فى صناعة الغناء

نقلاً عن مقدّمة ابن خلدون

هذه الصناعة هى تلحين الأشعار الموزونة بتقطيع الأصوات على نِسَب منتظمة معروفة يُوقَّع كل صوت منها توقيعًا عند قطعه فيكون نغمة ثم تؤلف تلك النغم بعضها إلى بعض على نسب متعارفة فيَلَذُّ سماعها لأجل ذلك التناسب وما يحدث عنه من الكيفية فى تلك الاصوات وذلك أنه تَبَيَّنَ فى علم الموسيقى ان الأصوات تتناسب فيكون صوت نصف صوت وربع آخر وخمس آخر وجزء من أحد عشر من آخر واختلاف هذه النسب عند تأديتها إلى السمع بخروجها من البساطة إلى التركيب وليس كل تركيب منها ملذوذاً عند السماع بل للملذوذ تراكيب خاصة وهى التى حصرها أهل علم الموسيقى وتكلموا عليها كما هو مذكور فى موضعه وقد يساوق ذلك التلحين فى النغمات الغنائية بتقطيع أصوات أخرى من الجمادات إمّا بالقرع أو بالنفخ فى الآلات تُتَّخَذ لذلك فترى لها لذة عند السماع فمنها لهذا العهد أصناف منها ما يُسَمُّونه الشبّابة وهى قصبة جوفاء بأبخاش فى جوانبها معدودة ينُفَخ فيها فتُصوّت فيخرج الصوت من جوفها على سداده من تلك الابخاش ويُقطَّعُ الصوت بوضع

الأصابع من اليدين جميعًا على تلك الابخاش وضعًا متعارفًا حتى تحدث النسب بين الأصوات فيه وتتصل كذلك متناسبة فيلتذُّ السمع بادراكها للتناسب الذى ذكرناه ومن جنس هذه الآلة المزمار الذى يسمى الزلامىّ وهو شكل القصبة منحوتة الجانبين من الخشب جوفاء من غير تدوير لأجل ائتلافها من قطعتين منفردتين كذلك بابخاش معدودة يُنفَخُ فيها بقصبة صغيرة تُوصَل فينفذ النفخ بواسطتها اليها وتُصوّت بنغمة حادّة يجري فيها من تقطيع الأصوات من تلك الابخاش بالأصابع مثل ما يجري فى الشبابة ومن أحسن الآت الزمر لهذا العهد البوق وهو بوق من نحاس أجوف فى مقدار الذراع يتسع إلى أن يكون انفراج مخرجه فى مقدار دون الكف فى شكل بري القلم ويُنفَخ فيه بقصبة صغيرة تؤدي الريح من الفم اليه فيخرج الصوت ثخينًا دويّاً وفيه أبخاش أيضًا معدودة وتُقَطّعُ نغمة منها كذلك بالأصابع على التناسب فيكون ملذوذاً ومنها الآت الأوتار وهى جوفاء كلها اما على شكل قطعة من الكرة مثل المربط والرَّباب أو على شكل مربع كالقانون تُوضَع الأوتار على بسائطها مشدودة فى رأسها الى دُسُر جائلة ليأتي شدّ الأوتار ورخوها عند الحاجة اليه بادارتها ثم تُقرَع الأوتار امّا بعود آخر أو بوتر مشدود بين طرفي قوس يمرّ عليها بعد أن يُطلَي بالشمع والكندر ويُقطَّعُ الصوت فيه بتخفيف اليد فى امراره أو نقله من وتر الى وتر واليد اليسرى مع ذلك في جميع الآت الاوتار توقّع بأصابعها على أطراف الأوتار فيما يُقرع أو يُحَكّ بالوتر فتحدث الأصوات متناسبة ملذودة وقد يكون القرع فى الطسوت بالقضبان أو فى الأعواد بعضها ببعض على توقيع مناسب يحدث عنه التذاذ بالمسموع ولنبين لك السبب فى اللذة الناشئة عن الغناء وذلك ان اللذة كما تقرر فى موضعه هى ادراك الملائم والمحسوس انما تُدرَك منه كيفية فاذا كانت مناسبة للمدرِك وملائمة كانت ملذوذة وإذا كانت منافية له منافرة كانت مؤلمة فالملائم من الطعوم ما ناسبت كيفيته حاسّة الذوق فى مزاجها وكذا الملائم من الملموسات وفى الروائح ما ناسب مزاج الروح القلبيّ البخاريّ لأنه المدرك واليه تؤديه الحاسة ولهذا كانت الرياحين والازهار العطريات أحسن رائحة وأشد ملاءمة للروح لغلبة الحرارة فيها التى هى مزاج الروح القلبيّ وأما المرئيات والمسموعات فالملائم فيها تناسب الاوضاع فى أشكالها وكيفياتها فهو أنسب عند النفس وأشدّ ملاءمة لها فاذا كان المرئيّ متناسبًا فى أشكاله وتخاطيطه التى هى بحسب مادته بحيث لايخرج عما تقتضيه مادته الخاصة من كمال المناسبة والوضع وذلك هو معنى الجمال والحسن فى كل مُدرَك كان ذلك حينئذٍ مناسبًا للنفس المدركة فتلتذُّ بادراك ملائمها ولهذا تجد العاشقين المستهترين فى المحبة يُعبِّرون عن غاية محبتهم وعشقهم بامتزاج أرواحهم

بروح المحبوب وفى هذا سرّ تفهمه ان كنت من أهله وهو اتحاد المبدأ وان كان ماسواك اذا نظرته وتأملته رأيت بينك و بينه اتحاداً في البدَاءة يشهد لك به اتحادكما فى الكون ومعناه من وجه آخر ان الوجود يُشرك بين الموجودات كما تقوله الحكمآء فتودُّ أن يمتزج بمشاهدات فيه الكمال لتتَّحد بهِ بل تروم النفس حينئذٍ الخروج عن الوهم الى الحقيقة التى هى اتحاد المبداء والكون ولما كان أنسب الاشياء الى الانسان وأقربها الى أن يُدرك الـكمال فى تناسب موضوعها هو شكله الانسـانيّ كان ادراكه للجمال والحسن فى تخاطيطه وأصواته من المدارك التي هى أقرب الى فطرته فيلهج كل انسان بالحسن من المرئيّ أو المسموع بمقتضى الفطرة والحُسن فى المسموع أن تكون الاصوات متناسبةلا متنافرة وذلك ان الاصوات لها كيفيات من الهمس والجهر والرخاوة والشدّة والقلقلة والضغط وغير ذلك والتناسب فيها هو الذى يوجب لها الحسن فأولاً أن لايخرج من الصوت الى مدّه دفعةً بل بتدريج ثم يرجع كذلك وهكذا الى المثْل بل لابدّ من توسط المغاير بين الصوتين وتأملْ هذا من افتتاح أهل اللسان التراكيب من الحروف المتنافرة أو المتقاربة المخارج فانه من بابه وثانياً تناسبها فى الاجزآء كما مر أولَ الباب فيخرج من الصوت الى نصفه أو ثلثه أو جزء من كذا منه على حسب مايكون التنقُّل متناسباً على ما حصره أهل الصناعة . فاذا كانت الاصـوات على تناسب فى الكيفيات كما ذكره أهل تلك الصناعة كانت ملائمةً ملذودةً ومن هذا التناسب ما يكون بسيطاً و يكون الكثير من الناس مطبوعاً عليه لايحتاجون فيه الى تعليم ولا صناعة كما نجد المطبوعين على الموازين الشعرية وتوقيع الرقص وأمثال ذلك وتُسَمى العامّة هذه القابلية بالمضمار وكثير من القرآء بهذه المثابة يقرأون القرآن فيجيدون فى تلاحين أصواتهم كأنها المزامير فيُطرِبون بحسن مساقهم وتناسب نغماتهم ومن هـذا التناسب مايحدث بالتركيب وليس كل الناس يستوي فى معرفته ولا كل الطباع تُوافق صاحبها فى العمل به اذا عَلِمَ وهذا هو التلحين الذى يتكفَّل به علم الموسيقى كما نشرحهُ بعد عند ذكر العلوم وقد أنكر مالك رحمـهُ الله تعالى القرآءة بالتلحين وأجازها الشافعيّ رضي الله تعالى عنهُ وليس المراد تلحين الموسيقى الصناعي فانه لا ينبغى أن يُختَلف فى حظْره إذ صناعة الغناء مباينة للقرآن بكل وجه لان القرآءة والاداء تحتاج الى مقدار من الصوت لتعيُّن اداء الحروف لاَ من حيث اتباع الحركات فى موضعها ومقـدار المدّ عند من يُطلقه أو يقصّره وأمثال ذلك والتلحين أيضاً يتعيّن له مقدار من الصوت لايتمُّ إلا به من أجل التناسب الذي قلناه فى حقيقـة التلحين واعتبار احدهما قد يُخِلُّ بالآخر اذا تعارضا وتقديم الرواية متعيّن من تغيير الرواية المنقولة فى القـرآن فلا يمكن اجتماع التلحين والاداء المعتبر فى القرآن بوجه وانما

مرادهم التلحين البسيط الذى يهتدى اليه صاحب المضمار بطبعه كما قدمناه فيردّد أصواته ترديداً على نِسَب يُدرِكها العالِم بالغناء وغيره ولاينبغى ذلك بوجه كما قالهُ مالك هذا هو محلّ الخلاف والظاهر تنزيه القرآن عن هذا كله كما ذهب اليه الإمام رحمه الله تعالى لان القرآن محلّ خشوع بذكر الموت وما بعدَه وليس مقام التذاذ بادراك الحسن من الاصوات وهكذا كانت قراءة الصحابة رَضِى الله عنهم كما فى اخبارهم وأما قوله (صلعم) لقد أُوتي مزماراً من مزامير آل داود فليس المراد به الترديد والتلحين انما معناه حسن الصوت واداء القراءة والابانة فى مخارج الحروف والنطق بها واذ قد ذكرنا معنى الغنآء فاعلم انه يحدث فى العُمران اذا توّفر وتجاوز حدّ الضروريّ الى الحاجي ثم الى الكماليّ وتفنّنوا فتحدث هذه الصناعة لأنه لايستدعيها إلا من فرغ من جميع حاجاته الضرورية والمهمة من المعاش والمنزل وغيره فلا يطلبها إلاّ الفارغون عن سائر احوالهم تفنناً فى مذاهب الملذوذات وكان فى سلطان العجم قبل الملة منها بحر زاخرٌ فى امصارهم ومُدُنهم وكان ملوكهم يتخذون ذلك ويولعون به حتى لقد كان لملوك الفُرس اهتمام بأهل هذه الصناعة ولهم مكان فى دولتهم وكانوا يحضرون مشاهدهم ومجامعهم و يغنّون فيها وهذا شأن العجم لهذا العهد فى كل أُفق من آفاقهم ومملكة من ممالكهم وأما العرب فكان لهم أولاً فنّ الشعر يؤلفون فيه الكلام اجزاء متساوية على تناسب بينها فى عدة حروفها المتحركة والساكنة ويُفصّلون الكلام فى تلك الاجزاء تفصيلاً يكون كل جزء منها مستقلاً بالافادة لاينعطف على الآخر ويسمونّه البيت فتلائم الطبع بالتّجزئة أولاً ثم تناسب الاجزاء فى المقاطع والمبادىء ثمّ بتأدية المعنى المقصود وتطبيق الكلام عليها فلهجوا به فامتاز من بين كلامهم بحظ من الشرف ليس لغيره لاجل اختصاصه بهذا التناسب وجعلوه ديواناً لاخبارهم وحكمهم وشرفهم ومحكّاً لقرائحهم فى اصابة المعانى واجادة الاساليب واستمرّوا على ذلك وهذا التناسب الذى من اجل الاجزاء والمتحرك والساكن من الحروف قطرة من بحر من تناسب الاصوات كما هو معروف فى كتب الموسيقى إلاّ انهم لم يشعروا بما سواه لأنهم حينئذ لم ينتحلوا علماً ولاعرفوا صناعة وكانت البداوة اغلب نِحَلِهم ثمّ تَغَنّى الحُداة منهم فى حداء إبلهم والفتيان فى فضاء خلواتهم فرّجعوا الاصوات وترنموا وكانوا يسمّون الترنم اذا كان بالشعر غنآء واذا كان بالتهليل أو نوع القراءة تغبيراً بالغين المعجمة والباء الموحدة وعلّلها أبو إسحاق الزجّاج بانها تذكر بالغابر وهو الباقى اى باحوال الآخرة وربما ناسبوا فى غنائهم بين النغمات مناسبة بسيطة كما ذكره ابن رشيق آخرَ كتاب العُمدة وغيرهُ وكانوا يسمونّه السناد وكان اكثر ما يكون منهم فى الخفيف الذى يرقصُ عليه

ويُمشَى بالدُف والمزمار فيضطرب ويستخف الحلوم وكانوا يسمون هذا الهَزَج وهذا البسيط كله من التلاحين هو من اوائلها ولا يبعد ان تتفطن له الطباع من غير تعليم شأن البسائط كلها من الصنائع ولم يزل هـذا شأن العرب في بداوتهم وجاهليتهم فلما جاء الاسلام واستولوا على ممالك الدنيا وحازوا سلطانَ العجم وغلبوهم عليه وكانوا من البداوة والغضاضة على الحال التى عرفت لهم مع غضارة الدين وشدَّته في ترك احوال الفراغ وما ليس بنافع فى دين ولا معاش فهجروا ذلك شيئاً ما ولم يكن الملذوذ عندهم إلاّ ترجيع القراءة والترنم بالشعر الذى هو ديدنهم ومذهبهم فلما جاءهم الترفَ وغلب عليهم الرّفه بما حصل لهم من غنائم الامم صاروا الى نضارة العيش ورقة الحاشية واستحلاء الفراغ وافترق المغنون من الفرس والروم فوقعوا الى الحجاز وصاروا مَوَالى للعرب وغَنوا جميعاً بالعيدان والطنابير والمعازف والمزامير وسمع العرب تلحينهم للاصوات فلحَّنوُا عليها اشعارهم وظهر بالمدينــة نشيط الفارسيّ وطويس وسائب بن جابر مَوْلَى عبيــد الله ابن جعفر فسمعوا شعر العرب ولحَّنوه وأجادو فيه وطار لهم ذكر ثم أخذ عنهم معبد وطبقته وابن شُريح وأنظاره ومازالت تدرَّج الى أن كملت أيام بنى العباس عند ابراهيم بن المهدي وابراهيم الموصليّ وابنه اسحاق وابنه حمّاد وكان من ذلك فى دولتهم ببغداد ما تبعه الحديث بعده به وبمجالسه لهذا العهـد وأمْعَنُوا فى اللهو واللَّعِب واتُّخذَت آلات الرقص فى الملبس والقضبان والاشـعار التى يترنَّم بها عليه وجعل صنفاً وحدَه واتُّخِذت آلات أخرى للرقص تُسمىَّ بالكُرَّج وهى تماثيل خيل مُسْرَجَة من الخَشب معلَّقة باطراف أقبية يلبسها النسوان ويحاكين بهـا امتطاء الخيل فيكرُّون ويفرُّون ويثاقفون وأمثال ذلك من اللَّعب المعدّ للولائم والاعراس وأيام الاعياد ومجالس الفراغ واللَّهو وكَثُرَ ذلك ببغـداد وأمصار العراق وانتشر منها الى غيرها وكان للموصليّين غلام اسمه زِرْياب أخذ عنهم الغناء فأجاد فصرفوه الى المغرب غِيرةً منه فلَحِق بالحَكمَ بن هشام بن عبد الرَّحمن الداخل أمير الاندلس فبالغ فى تَكرِمته ورَكِبَ للقائه وأسنى له الجوائز والاقطـاعات والجرايات وأحلّهُ من دولته وندمائه بمكان فأورث بالاندلس من صناعة الغناء ما تناقلوه الى أزمان الطوائف وطما منها بأشبيليّة بحرٌ زاخرٌ وتناقل منها بعد ذهاب غضارتها الى بلاد العُدوة بأفريقية والمغرب وانقسم على أمصارها وبها الآن منها صُبابَة على تراجع عمرانها وتناقص دولها وهذه الصناعة آخر ما يحصل فى العُمران من الصنائع لأنها كمالية فى غير وظيفة من الوظائف إلاّ وظيفة الفراغ والفرح وهو أيضاً أول ما ينقطع من العمران عند اختلاله وتراجعه والله أعلم انتهى »

الموسيقى البيزنطية

بقلم العلامة المفتن سيادة المطران كيرلس رزق

لقد عُنيتُ بتدبيج هذا المقال المُقترَح عليّ بعنوان « الموسيقى اليونانية البيزنطية » اجابةً لالتماس والحاج السيد قسطندى رزق الكاتب الاديب والهمام صاحب كتاب « الموسيقى الشرقية والغناء العربى » فى الجزء الثانى القريب الصدور وتنشيطاً له ولامثاله ممن عني ببعث الفنون الجميلة من زوايا النسيان واحياء ذكرى المبرّزين من أهل الفن فى هذا المضمار. أصدّره بكلمة عامة فى الموسيقى الشرقية لارتباطه بها ، ثم أعالج الموضوع بكل ايجاز خوف الاطالة على غير طائل فأقول



لما التأم المؤتمر الموسيقى فى مصر من بضع سنين ، بعناية ورعاية جلالة المغفور له الملك فؤاد الاول رحمه الله ، نشرتُ مقالاً فى الموسيقى ، عموماً والشرقية العربية خصوصاً ، أتيتُ به على بيان المبادى العامة للموسيقى وتاريخها وعلاقتها بالشعر والشعور والعاطفة . وآثرتُ بالاجمال الموسيقى الشرقية العربية على الغربية من هذا القبيل أى (العاطفة) لاشتمالها على أرباع المقام بل على

أخماسه فى موسيقى الهند على ماروى الثقات . واقترحتُ تأليف لجنة من خبراء الفن ومجيدى ضروب الانغام ، تُعنَى بوضع ركنَين جديدين مفقودين فى الشرقيـة مع التوفّر على اتقان الحالية : أولهما « العلامات » النوطة (Notes) وبها تضبط المقامات فى الديوان ومقاييسها من حيث ارتفاع وانخفاض الصوت جملةً أو تدريجًا على ما يقتضيه نظـام الديوان الموسيقىّ العائد اليه ، وبها ترتبط المقطوعات الموسـيقية وتُعزَف على الآلات وتُرنَّمَّ من أصحاب الفن بمجرّد الاطلاع على العلامات دون سماعها من الملحّنين لها أو الذين أخذوا عنهم على عكس الحالة الحاضرة . نعم يمكن استعارة النوطة الافرنجية للربط ، ولـكن هذه النوطة تخرجها عن أصلها من حيث المقامات وتقسيمها وتبقى عارية ليست منها. وثانيهما « فن الأرمونية Harmonie » (الطشن) أى اختلاف أساس الاصوات المتعدّدة في الديوان يجمعها رابط موسيقىّ يوحّدها فى حسن الوقع على الاسماع . وقد امتازت الغربية بهذين الركنين عن الشرقية . واتفقت فى نوع السينفونية (Symphonie) أي اتحاد الاصوات المتعددة على أساس واحد، ولـكنها مع ذلك تختلف في المقامات . — على ان الارمونية أوسع مجالا للابتكار وأقوى أثراً لانها تمكّن أرباب الفن من التوسع فى أنواع موسـيقية شتّى تعجز عنها السينفونية . وهذا الأثر يظهر جليًا في الآلات كما انها تصلح لاثارة شتّى العواطف أخصّها الحماسة . ولا يخفَى ان هـذين الركنين موجودان فى الموسيقى اليونانية وهى تمتُّ الى الشرقية والغربيـة من حيث أصلها وما طرأ عليها من عوامل الحدثان مع اختلافها عنهما فى ضبط مقاس المقامات . أجلْ ان بعض المحدَثين اليوم من محترفى الفن الموسيقىّ العربىّ فى مصر حاولوا التجديد ومعالجة الارمونية ، فلم يوفقوا لانهم قصدوا تقريب الموسيقى العربية من الغربية الاوربيـة بأسلوب لاهو شرقيّ ولا هو غربيّ ، فنشأ عن ذلك فن خلاسىّ [1] لا هذه ولا تلك ، بل أفسدوا الانغام الاصلية الجميلة المألوفة المسايرة للعواطف والمنحدرة الينا من الاجداد . وهذا مفسدة للاسماع فتألفه على ما هو واقع اليوم للشبيبة ، من ذلك المنولوجات الحديثة ومعظمها غرامىّ تافه لا لون ولا طعم للنغم فيه ، فكأنه جعجعة بلا طحن ، علاوة عن التكرار فى اللفظ والنغم المملين يملأهما النـواح المتصل . واذا استمرّت الحال على هـذا المنوال ، فقـدنا الذوق الموسيقيّ الصحيح وتعرضنّا لفقد اسـتقلال موسيقانا الشرقية مع اننا حريصون على استقلالنا السياسىّ والوطنيّ الذى من ظواهره الحرص على الاحتفاظ بكل شىء لنا أخصّه الموسيقى المعبّرة عن العواطف النفسية للأمّة ،وحسبى هذه الكلمة تمهيداً للولوج فى الموضوع ،وعلى الله الاتكال .

(١) الخلاسي بالكسر (الولد بين ابوين ابيض واسود)

الموسيقى اليونانية ــ هــذه الموسيقى من أقدم الموسيقات وأكملها وأنظمها وأقدرها على شتىّ العواطف وتصويرها من حماسة وفرح وحزن وغزل ورقة شــعور وسائر ما يعرض للانسان من الحالات النفسية فى الحياة ، وهى والشعر متلازمان ، ولو أنها سابقة له فى النفس البشرية بل فى الحيوان الاعجم نفسه على الاطلاق . وهي مكنونة فى السليقة ، وأصدق مظهر من مظاهر الاحساس لا كلفة فيها ، وبهذا تفارق الشعر لانه خاضع للعقل فى صياغتهِ ، فى هذا الامر هى مشتركة أيضاً مع سائر الموسيقات عند جميع الشعوب .

وغير خافٍ ان قدماَء اليونان قد امتازوا بين ســائر الامم بعلم الكلام والفلسفــة والأدب والفصاحة والوطنية والشجاعة والابتكار والشعر والفنون الجميلة أخصّها الموسيقى . وكان لهذه فى ابّان عزّهم منزلة رفيعة طغت على كل ميزة أخرى . وأساس الموسيقى اليونانية أربع نغمات لأربعة أقاليم وهي : (١) « الليديّ » ويماثله فى العربية نغمة الدوكاه ، (٢) و « الفريجىّ » ويماثله الجهاركاه ، (٣) و« الذورىّ » ويماثله البياتىّ ، (٤) و « المكسُليدىّ » ، ويماثله السيكاه . ومن هذه الاربع ، تفرَّعت أربع أخرى تَمُتّ كل واحدة منها الى أصلها فيها ولها أسماَء خاصة لاطائل لذكرها هنا . وقد وضعوا لها علامات (نوطة) تدّل المرنّم والموسيقىّ على درجات الاصــوات صعوداً ونزولاً ونبرةً (منهاجاً) . وعند معالجتها يتبيّن مرجع نغماتها فى الديوان الموسيقىّ . وجعلوا لهذه الموسيقى ثلاثة دواوين يمتاز فيها كل ديوان عن غيره من المقامات من حيث المسافة بين مقام وآخر ، والمنهاج ، ولكل ديوان اسم يُعرَف به . فكان من ثَمَّ ثلاث أنغام : (١) الدياتونيك diatonique ويُعرف عند الغربيين « بالبلان شان » "plein chant" أدخله البابا غرغوريس فى موسيقاهم بعدما أتقن فى الشرق الانغام اليونانية مدة ســفارته فى القسطنطينية . (٢) والخروماتيك chromatique (٣) والارمونيك harmonique ويميّز بين هذه النغمات الثلاث بطــريقة اداَء الترنيم أو المقامات . وقد وضعوا لضبط المقطوعة الموسيقية ، عدا العلامات المذكورة ، الدليل فى أول المقطوعة بعلامة خاصة ، والضرب أو الزمان ، والمنهــاج أى التنغيم بحيث يُستطاع ضبط إيقاع المقطوعة بالصوت والآلة أينما عُولجت دون تغيير أو لزام أخذها بالسماع كما هو جارٍ بالعربية . وقد بقيت هذه الموسيقى من صوتية وآلية فى عزّها وتذوقها مادام اليونان فى أَوْج حضارتهم ومجدهم . ولما سطت عليهم عاديات الدهر ، تقهقرت الموسيقى معهم بطبيعة الحال ، لكنها بقيت فى جوهرها وأساسها مما لا حاجة الى بسطه هنا مراعاةً للايجاز .

الموسيقى البيزنطية . — ان هذه الموسيقى هى وليدة اليونانية ومتفرّعة عنها وقائمة على أساسها ، لها منزلة رفيعة وميزة عن سائر الموسيقات لاحرازها كل مكمّلات الموسيقى . وقد اتخذتها الكنيسة الشرقية ذات الطقس اليونانى البيزنطى موسيقى خاصةً بها وانتمت اليها ، ودعيت بيزنطية نسبةً الى بلدة بيزنطية كائنة على البوسفور وهى عاصمة المملكة الرومانيّة الشرقية فى عهد الامبراطور قسطنطين الكبير وسُمّيت قسطنطينية باسمه ، وفى عهد الدولة العثمانية اسطنبول . وكانت مدينة العلم والثقافة العالية والفنون الجميلة ولاسيّما الموسيقى المؤسسة على اليونانية القديمة . ومازالت تتدرج فى سلّم الرقىّ حتى بلغت أوجها فى الجيل العاشر للميلاد ، ثم عادت القهقرى تدريجيًا تبعًا لحالة الدولة . ولايعلم تمامًا طريقة معالجة الانغــام فى ابّان ازدهارها ، بيدَ ان أساس هذه الموسيقى بقي فى جوهره سالمًا . وتسلسل الفن الى المتأخرين مع أساس العلامات وسائر الضوابط المبنيــة فى اليونانية قُبيله . وانما تسرّب الى هذه الموسيقى ، بسبب الاختلاط بغير أهلها وتسلط الغزاة على البلاد ، عدة نغمات ليست منها فى الاصل ، ولكنها مُتَميَّزة عنها على كل حال ، كالنغمات الفارسية وغيرها ،فاضطُر الموسيقيّون البيزنطيّون الى وضع علامات لهذه ، تدل على تغيير النغم عند ادائه فى سياق المقطوعة ، ثم علامة تركه والعودة الى سياق النغمة الاصلية . والعلامات (النوطة) الحالية لا تتجاوز العشر عدًّا ، وكانت قديمًا أربع عشرة . وما حدا الموسيقيين على ذلك الاختصار هو تبسيط العلامات لتعقّدها قبلاً . وهــذا الاصلاح جرى فى اسطنبول أخيراً فى أوائل الجيل الغابر سـنة ١٨١٣ وقد سبقه خمسة اصلاحات أخرى متعاقبة من الجيل الخامس حتى السنة المذكورة ، أهمها فى الجيل الثامن للميلاد ، قام به القديس يوحنا الدمشقيّ نابغة الموسـيقيين وامام المرنّمين وركن الشـعراء الروحانيين ومنظّمي التسابيح . ولايخفى ان الـكنيسة الشرقية اقتصرت فى تأدية الانغام الموسيقية على الاصوات الطبيعية من فرديّة « وكورسيّة » دون الآلات لاسـباب جديرة بالاعتبار ، ولعل أهمها التميّز عن طريقة الوثنيين واليهود فى معابدهم وضجيج الآلات وثقلها على الاسماع فى محل محصور كالمعابد ، وكلفة القيام بتدريسها وتعميمها فى المدن والقرى حرصًا على توحيــد الطقس ، وما الى ذلك . - ولهذه الموسيقى الـكنسية ثمان أنغام أساسية يتفرّع منها غيرها . ولها ، كما لليونانية ، ثلاثة دواوين ذُكِرَت قبيله أعنى الدياتونيك والخروماتيك والارمونيك . يعود اليها كل مقام فى الترنيم والعزف مع المحافظة على الدليل ويُعبر عنهُ المرتيرية باليونانية والضرب والمنهاج (اينوس باليونانية) . وقد ألفتها الآذان

بحيث صارت تنبو عن سماع غيرها فى الكنائس ولو بحجة التجديد ، وهي مشاعة لكنيستى الروم الارثوذكس والروم الملكيين الكاثوليكيين لان أصلهما واحد . وتعتبر خير إرث آل الينا من الاولين ويجب الاحتفاظ به ولا عبرة بما أدخله البعض من الاحداث فى بعض الكنائس ارضاء لقسم من الشبيبة المتأثرة بالحضارة الغربية كما جرى للموسيقى العربية . فان الجمهور فى كلتا الكنيستين لم يزل متمسكا بالأنغام البيزنطية الجميلة البحتة الموافقة لكل تأثير نفسانى من حماسة وفرح وخشوع واخبات ونحو ذلك والرأى الراسخ عندى لزام الاحتفاظ بالموسيقى البيزنطية كما وصلت الينا وجواز التلاعب بالأنغام على أساسها خوف الملل من نغم واحد . وهذا لا غبار عليه،ويُعدّ من باب تداخل الأنغام والعودة الى الاساس كما يجرى الانتقال من الدياتونيك الى الخروماتيك والأرمونيك ولهذا نظائر فى النغم العربى كالانتقال من البياتى الى العجم وغيره والعودة الى النغم الاساسى تمشياً مع طبائع الانسان فى حب التنقل ولا سيما فى الجيل الحاضر . – هذا جلّ ما ترآءى لى اثباته فى هذا المقال ، فأن أصبت فذلك ، والاّ فالعذر من شيم الكرام ، وفوق كل ذى علم عليم . والسلام .

ملحوظة

سبق لهربرت سبنسر فى ص ٧٢ من هذا الجزء كلام وجيز على حركات الصوت وتوقيت النغم تحت تأثير الاحداث النفسانية فانا نورد فيما يلى ايثاراً للفائدة مسمَّيات الانغام بالطليانية على حدّ ما ذكر سبنسر بها بعضها وتجدون التعريب امام كل لفظة بمفردها :–

أبطأ الحركات الموسيقية	Largo
بطئ – هادئ	Lento
أبطا	Adagio
بهدؤ	Andante
معتدل – متوسط	Andantino
قليل السرعة	Allegretto
أقل سرعة	Allegro
نَشطِ حماسىّ	Vivace
سريع	presto
أسرع	prestissimo

الموسيقى عند الاسرائيليين

بقلم

الدكتور هلال فارمى

حكيم باشى خزان اصوان وطبيب بمصلحة السكك الحديدية المصرية سابقًا وحائز للرتبة الثالثة
وحامل نيشان النيل الخامس ومدالية من جمعية الصليب الأحمر فى الحرب الكبرى

الموسيقى من أقدم الفنون عهداً فى التاريخ وهى طبيعية فى الانسان وملازمة له وكانت مقصورة على الصوت دون أن تصحبه آلة وترية و برزت فى عالم الوجود مبتدئة بالصفير فالتصفيق فالنقر بالأصابع فضرب الأرض بالأرجل حتى انتهت إلى الغناء ثم استُنبطت تدريجيًا الآلات التى فى مقدمتهـا العود والمزمار وكان يوبال من سُلالة قايين بن آدم أول من عزف على العود ونفخ فى المزمار وذلك قبل الطوفان بنحو ٤٠٠ سنة ق.م وقيل ان لفظة «يوبيل» اشتقت من لفظة يوبال اسم مخترعهما الأول لزعم أن النفخ فى البوق يُزاول فى أثناء الاحتفال باليوبيل ويسمى قرن اليوبيل وقد روى يوسيفوس أن آدم تنبأ بخراب العالم بالنار مرة و بالطوفان أخرى فبنى شيت وأولاده عمودين أحدهما من الحجر والثانى من الطوب (الاجر) ونقشوا عليهما شكلى الآلتين المذكورتين تخليداً لذكر هذا الاختراع حتى اذا دمر



الطوفان العمود الثانى بقى العمود الأول حافظاً ما نُقش عليه من الأشكال وهـذان العمودان موجودان بأرض سيرياد الآن إلا ان هويتسون أحد أساتذة كمبريدج دحض حجة يوسيفوس الذى نسب هذين العمودين اللذين بأرض سيرياد الى شيت بن آدم وذريته لزعمه أن الذى شيدهما سيت (سيزوستريس) أحد فراعنة مصر واذا سلمنا بصحة الرواية القائلة بأن آدم تنبأ بخراب الكون بالنار والطوفان على ما مرّ ذكره فلا يعقل قط أن العمودين اللذين نقش عليهما شيت وأولاده شكليّ الآلتين اللتين اخترعوهما ظلا قائمين مع ما دمره الطوفان من أعمدة ورَسَبت في دركه من أبنية ضخمة عديدة فضلا عن أن العمودين المنسوبين الى سيت أو سيزوستريس المصرى كانا قائمين بعد الطوفان فى أرض سيرياد وربما أنهما وصلا الى عهد يوسيفوس وكان الشعر والموسيقى متلازمين كفرسيّ رهان وأول من أنشد لامك أبو يوبال على ما جاء بالتوراة إذ قال لعادة وصلة امرأتيه « إسمعا قولى يا امرأتيّ لامك وأصغيا إليّ فأنى قتلت رجلا لجرحى وفتى لشدخى» مشيراً الى جريمة قايين (تكوين ٤-٢٣) ثم أخذت الموسيقى تترقى تبعًا لارتقاء الأمم فى سُلَّم المدنيـة والحضارة على حدّ سائر الصنائع والفنون كالبناء والهندسة والنقش والتصوير فى انحاء الشرق قبل الغرب وقد تفنن المصريون فى ضروب الغناء واختراع الآلات الموسيقية من ذوات الأوتار والنفخ والأيقاع وما اليها وصاروا يمارسونها فى مجامعهم العائلية وفى الأعراس وفى الحفلات الدينية بدليل ما يُشاهَد من الآثار لقدماء المصريين داخل هياكلهم وخارجها وقد أخذ الاسرائيليون عن المصريين كثيراً من عوائدهم مدة اقامتهم بمصر نحو ٤٠ عام بأن زاولوا الموسـيقى والغناء فى معابدهم فى عهد داود وفى هيكل سليمان عليهما سلام الله وكان الغلمان يغنون على أبواب المدينة بالعزف على ذوات الأوتار (مراثى ٥-١٤) ثم فى أثناء مسح الملوك وعنـد جلوسهم على العرش بدليل ان ضَرَب الشعب بالبوق يوم مسح سليمان الملك قائلين « ليحيى الملك سليمان » ونفخوا بالناى زرافاتٍ ووحداناً متهللين وفرحين وعنـد عودة القواد الظافرين وفى أثناء الاحتفاء باستقبالهم كما جاء فى (قضاة ١١-٣٤ وصموئيل ١ ١٨-١٦) « خرجت النساء للقاء شاول الملك بالغناء والرقص بدفوف ومثلثات » ولما عاد يفتاح الزعيم الى بيته بعد أن انتصر على فلسطين خرجت ابنته للقائه بدفوف ورقص وكذلك فى تدشين الهيكل والأماكن المقدسـة فعلوا مثل ذلك ففى تدشين أسوار أورشليم (نحميا ١٢-٧٢) طُلب اللاويون الى أورشليم ليدشّنوا السور بفرح وغناء بالصنوج والرباب والعيدان وكانت في أعياد المظال وجمع الحصاد والـكروم تخرج بنات شيلوه ليدُرْن فى الرقص الى أن أصبحت التراتيل جزءاً

لا يتجزأ من الصلاة فى أثناء عباداتهم والظاهر من كتابات عزرا ونحميا ان الاسرائيليين كانوا يميزون بين فِرَق المرتلين واللاويين ولكنهم أدمجوها في فرقة واحدة فيما بعــد وفُسح المجال أمام المرتلين بحصولهم على وظائف كهنوتية والترخيص لهم بناء على أمر أغريفاس بأن يلبسوا ملابس الكهنة البيضاء فلذلك انتظمت الأحتفالات الدينية انتظاماً تاماً وأصبح للمغنيين ضياع خاصة حول اورشليم وأنصبة إسوةً ببقية الأسباط

وكان داود النبي فى طليعة الذين حذقوا الغناء والعزف فضلا عن كونه شاعراً مفلقاً وقد اخترع بعض الآلات الموسيقية على ما رواه عاموس (٦-٥) «المخترعون آلات الغناء كداود» ونظم القسم الاكبر من المزامير التى هي آية البراعة وعنوان البيان وهي لا تزال على تقادم العهد بها وكثرة المنظومات والأناشيد الدينية ذائعــة الصيت ومنتشرة بين اليهود والمسيحيين الذين تناقلها السنتهم جميعاً ويترنمون بهــا من حين لآخر وقد تُرجم بعضها الى لغات كثيرة وزاولها كثير من الشعوب فى عباداتهم وله عدة مرائى رثى بها شاول ويوناتان ابنه وقد بلغت حدَّ الاعجاز والرقة

ثم قام من بعده سليمان ابنه وأنشــد الف وخمسين نشيداً ويُنسب اليه المزمور الثانى والسبعون نشيد الانشاد ببيانه الذى هو السحر أو أغرب لما حواه من البلاغة والغزَل وقد ترجمه الى العربيــة ونظمه المغفور له رزق الله بن نعمة الله حسونة الحلبي وطبعه فى ديوان سماه أشعر الشعر ولآرميا النبى عدة مرائى شهيرة رثى بها اورشليم وشعب اسرائيل الذى تفرق أشتاتاً يوم جلائه الى بابل. ولا يوجد لدينا معلومات مقررة عن تدرج الموسيقى وتقدمها من الوجهة الفنية وعن كيفيــة ترتيل المزامير وغناء القصائد والأناشيد وغيرها وعن كيفية تلحينها إلا أنه من المؤكد أن الموسيقى العاميّة تبدلت بموسيقى فنيّة مع توالى الزمن وأُحْكم تركيبها واتسع نطاقها بمجرد اختلاطها بالأمم المجاورة وكان من عادة المُصَلّين أن يشتركوا فى الهيكل مع الكهنة والمرتلين بالغناء والترتيل والترديد وتكرار بعض الألفاظ والجُمَل مثل « آمين . هللويا » ولأن إلى الأبد رأفته فى مزمور ١٣٦ كذلك استجبنا يا رب . ومن إلَه مثلك -. واكتبنا فى سفر الحياة . وما شاكل ذلك .

وانّا نجد فى تدشين أسوار أوشليم أن نحميا قسم فِرق المغنين إلى جوقين كبيرين وبعد طوافهما حول سور المدينة من جهتين متقابلتين وقف فى الهيكل واحدٌ منهما تجاه الآخر ورَتّل كلاهما تراتيل الشكر والحمد لله بالتناوب (نحميا ١٢ — ٢٧و٣١) وعلى مثل هذا الترتيب كانت تراتيل الساروفيم تُتْلى بالتناوب كما فى رؤيا أشعيا (٦) وقد جرى النــاس هذا المجرى فى انحاء الشرق إلى يومنا هذا

بحيث أن المغنى يغنى موشحًا واحداً يكرّره باقى المغنين من ثلاث مرات إلى خمس بصوت منخفض من طبقة « الباص » يُحدد قياسه تحديداً يناسب الأغنيــة بواسطة ضرب الصنوج ورَوى يشوع بن حنانيا من جوق اللاويين فى بيت المقدس ان جوق المرتلين كان يبرح مكانه الذى كان بقرب المذبح متجهًا إلى المجمع ليشترك معه فى العبادة على أصوات الآلات الموسيقية و بعد مضى زمن صاروا يكتفون بالتراتيل بالأصوات بدون مساعدة الآلات و إذ ذاك استمرَّ نظام الغناء والترتيل قائمًا على معرفة القوافى وتقطيع الجمل ومخارج الألفاظ ولاسيا « النوتة » والابعاد الموسيقية ولم يُبح للنســاء الاشتراك فى الغناء مع المرتلين فى المعابد الاسرائيليــة وقد أدخل حِزب الاصلاح أخيراً فى أرو با الموسيقى كأداة للعبادة ووُكل إلي مغنين خصوصيين العناية بها وحذا حذو هذا الحزب كثيرون فى بعض المدن فى الشرق

و يظهر أن قِرَاءة الأسفار المقدسة كانت مصحو بة بنوع من التلحين منذ عهد عزرا ونحميا فارتقى ذلك التلحين البسيط تدريجيًّا تمشيًّا مع رقىّ الاجتماع الانسانى وحضارته بدليل أن نفس المزامير التى كانت تُرتَّل قديمًا على الأسلوب الثنائى من جوقتين أصبح الجمهور يُرتلها معًا بصوتٍ واحد

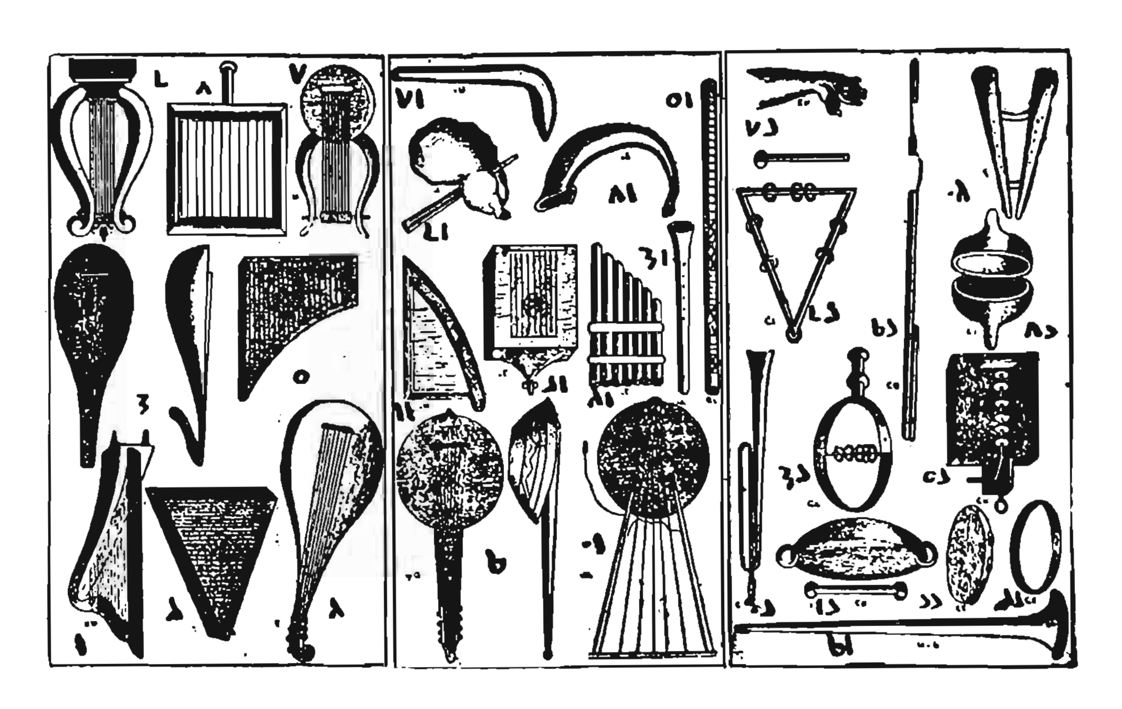
والظاهر أن الالحان الموسيقية فى الغناء والترتيل كانت منظمة عندهم منذ القِدَم على دوزان بقياس الزمن فانّا نجد أن لفظة « octave » الافرنجية تبدأ من أوطى صوت للرجل وكانت معروفة فى العبر ية بالمعنى نفسه لعهد داود وتُعرف « بالشيمينيت » أى الثامنة مزمور ١٢ وورد ذكر غناء بعض المزامير على صوت الصبايا العالى الذى يُعبَّر عنهُ بالعبرية بـ « على عَلموت » مزمور ٤٦ أما الآلات الموسيقية التى كانت تُستعمل قديمًا عند اليهود والتى ورد ذكرها فى التوراة فهى متعددة وعلى نوعين للتلحين والايقاع فألات التلحين على نوعين — ذوات الأوتار وذوات النفخ — أما ذوات الأوتار فقد ورد ذكرها فى المزمور الرابع « لإمام المغنين على ذات الاوتار وفى حبقوق ٣-١٩ ومنها

(١) الرباب وهو فى الغالب مثلث الشكل ذو ٧ أو١٢ وتراً وقد ورد ذكره مراراً فى التوراة مع كثير من الآلات الموسيقية مزمور ١٥٠ (أنظر شكل ١) و يقول هيرونيموس أن شكله يشبــه حرف الدلتا فى اليونانية وله ٢٤ وتراً (أنظر شكل٢)والذى ذُكِرَ فى الاخبار الاول ١٥— ٢١ يشير إلى رباب ذي ثمانية أوتار

(٢) رباب ذو عشرة أوتار مزمور ٣٣ – ٢و٩٢ — ٤و١٤٤— ٩ (أنظر شكل٨)

(٣) العود الأقدم عهداً على ما مرّ ذكره وقد سُمّى نبيل فى العبر ية لأنه أشبه بشكل كيس

مآء فى العبرية (أنظر شكل ٤) وقال يوسيفوس انه كان قديمًا يحتوى على١٢ وترًا وقال غيره انه كان ذا ٢٤ وترًا (أنظر شكل ٥) وخالفهما آخرون قائلين أن شكله يشبه رقم ٦ وكانوا ينقشون صورته على قِطع النقود لعهد شمعون المكابى و يوجد له نوع آخر مربّع الشكل أنظر شكل ٧



(٤) الأوتار — آلة منذوات الأوتار ورد ذكرها فىمزمور ١٥٠ـ٤

(٥) الحثيةَّ - اسم آلة من ذوات الأوتار ورد ذكرها فى مزمور ٧و٨١و٨٤ وقيل أن داود أتى بها من بلاد الحثيّين فى فلسطين

(٦) الشبكة ـ مثلثّة الشكل تشبه الرباب غير أن أوتارها تمتد عرضًا وضلع المثلث الطويل منحنى و يبرز قليلا ناتِئًا عن الضلع الأعلى وتُسمى باليونانية المثلث لمشابهتها له وقد ورد ذكرها فى دانيال ٣ـ ٥ (أنظر شكل ١١) و بعض هذه الآلات الوترية من ذوات الأسلاك المعدنية مثل

(٧) القيثارة - عدد أوتارها ٥ ـ٨ و يقرب شكلها من شكل القيثارة الحالية (أنظر شكل ١٠

(٨) السنطير أوالسنطور بشكل علبة مستطيلة ذوعشرة أوتار معدنية تمتدّ طولاً (أنظرشكل١٢

(٩) يدوتون من الآلات الوترية و يُنسب اسمها لمخترعها يدوثون أحد رؤساء المغنين لداود ولايعرَف شكلها ومن آلات ذوات النفخ

(١) نوع ورد ذكره فى مزمور ١٥٠ (أنظر شكل ١٣)

(١١) الناى من القصب متقارب العُقَد طوله من ٨ - ٩ قبضات وعدد عُقده ٧ أو٩ ورد ذكره فى صم ١ ١٠ - ٥ (أنظر شكل ١٤)

(١٢) الصفَّارة من القصب (أنظر شكل ١٥)

(١٣) قربة للزمر مستعملة للآن وورد ذكرها فى دانيال (أنظر شكل ١٦)

(١٤) البوق ويُسمى أيضاً بوق الهُتاف وهو مصنوع من محار بعض ذوات الأصداف أو من نحاس أو فضَّة كان يُستعمل فى الأعياد وفى رؤوس الشهور وفى تقديم القرابين وللمناداة والدعوة للحرب وللرحيل (أنظر شكليّ ١٧و١٨)

(١٥) القرن يتخذونه من قرون الثيران والكباش وكانوا يستعملونه فى الصلاة فى عيديّ رأس السنة والغفران (١٦) الصُوْر - قرن مستوى الشكل مصنوع من نحاس أوفضة طوله نحوذراع أنظر شكليّ ١٩و١٠ ومن آلات الايقاع (١٧) الدُّف - وهو عبارة عن طارة من خشب مشدودٌ عليها رق وموضوع بها صنوج صغيرة ويُسمى أيضاً الدائرة لمشابهة شكلها (أنظرشكل ٢٢) وقيل أنه يوجد نوع آخرمصنوع من طارة من المعدن أوالخشب مشدود عليها رق يضرب عليه بقضيب من معدن وهو الطمبور أو النقَّارة (أنظرشكل ٢١) ويوجد نوع آخرعلى شكل حلقة من نحاس أومعدن عرضه ثلاث أصابع ومُعلق به أزواج أجراس صغيرة ويُستعمل للرقص عند النساء واسمه بالعبرية « ما حول » كما يوجد نوع غيره يمتدّ فى وسطه سلك معدنى تدخله حلقات صغيرة معدنية (أنظر شكل ٢٤)

(١٨) الجنّك من نوع الدف وهو عبارة عن لوح من خشب مربع الشكل معلق بجهتيه قِطَع خشب مستديرة تتصل بسلسلة من حديد (أنظر شكل ٢٥)

(١٩) المثلث مصنوع من قضيب من حديد تدخل أضلاعه حلقات صغيرة من معدن ويُقرع بيد من خشب (أنظر شكل ٢٦)

(٢) الجلاجل أجراس صغيرة كانت تُعلّق باذيال جبّة كان يلبسها الكاهن الأعظم عنددخوله قُدس الاقداس خروج ٢٨-٣٤

(٢١) الصنوج الكبيرة منها مُعدّة للتصويت والصغيرة للهُتاف وهى أزواج من صفائح مستديرة من النحاس الأصفر قطركل منها نحو شبر ورد ذكرها مراراً فى مزامير ١٥٠ - ٥ (أنظر شكلي ٢٧و٢٨ وقيل أنه كان يوجد آلات أخرى لم يرد ذكرها فى التوراة منها نوع من الزمّارة يستعمل فى بلاد اليونان أنظر شكل ٢٩ ونوع آخر مزدوج كما يظهر لك فى الشكل ٣٠

الموسيقى

بقلم العالم البحّاثة الشاعر الناثر
صاحب العزة حسن بك نبيه المصرى وكيل مجلس الشيوخ

ينبوعها

إن الاغريق كانوا يقدِّسون الفنون العقلية فينسبونها إلى معبودات و يسمُّون كل ما له اتصال بفن . بل كل تأديب نفسي ، وتهذيب روحي ، بموسيقى . فأنت ترى أن موسيقى لدى الروم القدماء كانت تدل على معنى أوسع مما اصطلح عليه المحدثون .

هذه المعبودات تسع . دعا اليونان كل واحدة منهنَّ بموسا . بعد أن اشتقوها من كلمة (موست) التى معناها الاستيحاء أو الاستلهام . ومن ثَمَّ ترى أن الأصل فى الكلمة « موس » فأخذوه و زادوا عليه ألفاً فصارت موساً ومعناها الملهمة (ولهم فيها نطقان إما بالميم المضمومة بضمة عادية كما فى موسى عليه السلام وأما بميم مضمومة مفخَّمة بفتح الفم ورفع الصوت قليلا كما أذا تجاوزت ولفظت صوت قوْم ، نُوم ، عُوم فاذا دَرَيْت ما تقدَّم بقى عليك معرفة أنهم الحقوا بهذا البدن العجز « يقى » للدلالة على النسبة إلى الاسم الملحق به كقولهم أريتميطيقى من أريتميط ومنجانيقى من منجاب وما إلى ذلك فصارت موسيقى . أما العجز فهو على حرفين : القاف المكسورة . والقاف المفتوحة فتصبح الكلمة

ولها صوتان موسيقى وموسيقا وكلاهما يونانى صحيح ولـكن الأولى لغــة الأدب واللسان الفصيح

لقد علمت من هذا أن الشرق أخذ الـكلمة بلا تحريف اللهم إلا فى الكاف التى استبدل بها القاف ، ولعلّ من نقلَها سَمِعها مشبعة قليلا فى صورتها الثانية « موسيقا » فوضعها قافاً . ذلك أن تقول من بعد هذا إن الشرق عرّب الكلمة دون مَسّها فكان أميناً فلم يمسخها ثم ألا تتساءل : لِمَ انفرد فن الغناء والعزف بكلمة « موسيقى » بأخذ اسم المعبودة موسا ذاتها ؟ ذلك لأنه أقدم الفنون وجوداً فنُسِب إلى تلك الروح معنى ولفظاً . ولأنه لسان النفس ولغــة الوجدان فهو أقرب للالهام . ومن ناحية فالأغريق ما كانوا يفهمون و يتصوّرون الموسيقى فنًا مستقلا عن الشعر . والشعر مصدره الشعور وكان الشعراء يستصرخونها إذا استعصى الشعر على أحدهم .

« يا موسى ألهمينى فتلقنهم وتحيي فى قلوبهم »

و إما قِدَمه فلأنه فطرى . فحيث وجد الأنسان ، فالغناء وأبانه ذلك الراعى و يراعته . وحادي العيس وحداؤه هذا فى بيدائه وذاك فى كلائه .

انظر الى هذه الكلمة الـكبيرة «موسيقى» وما أُجْرِي عليها . أنتقلت مع النازحين اليونان الذين كانوا نواة لدولة الرومان . ومع أنهم ساروا سيرة أبائهم واتّبعوا مِلّتهم فقد غيروا فى اسم تلك الروح الملهمة فنطقوها موزا . فهم حاصروا السين المسكينة البارزة الطليقة بين المتحركين فقلبوها زاياً وقالوا موزيكا . ثم تسرَّبت إلى الأمم الأخرى على هــذا الأساس ، فنطقت كل أمة بالـكلمة حسب مِزاجها اللغوىّ . وتواطئها مع حفظ الزاى . ولقد يَحْسُن وقد جاء ذكر معبودات اليونان التسع أن نحاط خُبراً بأنهم قد جعلوا لـكل موسا نَصْباً سموه باسم خاص رمزاً لها .

وهؤلاء الموسيات أخوات شقيقات ، و بنات المشتري الذى استولد ملكة القرائح فأكرمت وأتت بكل واحدة منهنّ رئيسة فنٍ من الفنون ور بطوهن بصلة الأخوة إيمآء إلى أن الفنون العقلية حلقات مشبوكة فى بعضها البعض فأنك واجد خمساً منهنّ موكلات بالقريض على أنواعه فالحماسِيَّات والبلاغة تحت لوآء موسا وموسا ثانية للفجعيات. وأخرى ثالثة للسارَّات . ورابعة للغنائيات . وخامسة للغزَليَّات والمفرِّحات وسادسة للرقص وجميع تلك الفنون تخالطها الموسيقى التى تشترك فى جميع مظاهر حياة اليونان . ففى الحروب . والأعياد والاحتفالات الدينيَّة . والعزف . والمسارح وما إليها . تلك سبع كاملة ومنهن اثنتان لِفَنَّيْن لا يتصلان اتصالا ظاهراً بالموسيقى .

تلك الموسيات التسع كن يسكنَّ جانب طَوْد « أولب » مهبط الوحى اليونانى فى هيكل رب الـكنَّارة كبيرهن وأيديهنَّ . ومن بينهن الحسناء موسا الموسيقى . التى تدعى « أو طرب » و يُصَورها الاغريق وفى يديها زمَّارتها أو يراعتها . واسم هذه الحسناء مشتق من فعل « طرب » ومعناه إلتَذَّ وفَرِح والمزيد فى صدر الـكلمة علامة المبالغة . وناهيك بما يحدثان فى النفس والجسد

ألا تجد معى القُرْبى بين اسم هذه المعبودة والطرب ؟ وهو كما تعلم ما يلحق الانسان من خِفَّة عند شدة الفرح أو الحزن .

وقد ورد أن الطرب مشتق من الحركة والطرب هى الحركة التى تظهر عليك وقت الطرب . فاذا أردت التعدية قلت أطرب . و إذا ما شئت الزيادة والتـكثير . قلت طرَّب . فيصح بعد ذلك أن تسمى المعبودة موسا الموسيقى « التطريب » . واذا شئتَ المطرِّبة

ولقد كان عند العرب مثيـل المعبودة موسا . موسا الشعر . سموها شيطاناً تحرُّزاً وصيانة . وصفوها مرَّةً أنثى وأخرى ذكراً و بعد هذا . فهل لدى العرب ما يقوم مقام موسيقى ؟ وقد عرفت منشأها وسبب تسميتها أظنك لا تتردد معي فى الجواب بلا .

نعرفها ونجهلها

ولقد يتعذر دائمًا وضع تعريف لمجموع مركب من ظواهر ، أطلق عليها العرف لفظاً متداولاً هذه الألفاظ التى يفهمها الكل ، أو يَظُنّ أنه يفهمها ، ليس فيها بيان كافٍ مهما أجهدَ الأنسان نفسه ، ليضع لها حدًّا جامعًا مانعًا

قيل إن الموسيقى فن التأليف بين الأصوات ، على صورة تلتذها الأذن ! نعم . ولـكن من ذا الذى يرضى بهذا ، ولا يتطلب مزيداً ؟ ومن ذا الذى يدعي بحق تحديد اللذيذ والمنفِّر من الأصوات ألا ترى أن بعض الرنات المؤتلفات والطنات والسنادات الموافقات . إذا أنفردت أحدثت فى حواسّنا تأثيراً ثقيلا ممجوجًا ، وهى بعينها قد أُستُعملت بنجاح كبير ، فى مواضع كثيرة ، من قطع أُعتُبرت عملا عجيبًا بديعًا .

أيقال إن الموسيقى هى فن تطريب النفس والتأثير فيها ، وتحريك العطف بالتأليف بين الأصوات ؟ هذا التعريف لا يبلغ قصداً ، ولا يتم نقصاً كسابقه . فهو مثله ، لا يدل إلا على ناحية من نواحيها المتعدّدة ، وعند العجز يحسن الترك والاذعان

وفى اعتبارنا : هى فن الأصوات، ولا شىء غيرها ، فبمؤثرات الصوت الطبيعية الظاهرة الاهتزاز والتذبذب ، المدركة بالأذن ، تفعل الموسيقى فى نفوسنا ، فتنفعل ، فنحس بشعور خاص ، يجرى فى أعماقها ، ومحركة : نتيجة تلاقيها بما يطابقها مما فى النفس ، فيجول فيها خواطر وفكر فسلسلة الأصوات الفرادى ، أو المكوَّنة من درجات بعضها فوق بعض ، إذا سمعناها متتالية ، قد تُعضِل المسألة ، ويُشكل الأمر . فالتلحين وهو صوغ الأصوات وترتيبها متساوية الأدوار ، والموافقات : نتيجة المجموعات المتنوعة ، من أصوات متتالية ،سُمعت فى آن ، والتوقيت : تقسيم الزمن المتناسب بالصوت : جميعها يعمل فى حساسيتنا كل بدوره .

« وهذه هى سبيل الموسيقى الى أرواحنا ، التى استحقت بهـا أن تكون فنًا . وهنا المضمار ، وقصب السَبْق ، وغاية كل موسيقار »

الموسيقى فن خاضع ، لسُنَّة الحركة والنظام ، أكثر من الفنون الأخرى ، إذ أن الفنون التصورية ، تجد فى العوالم الظاهرة ، الأشكال والألوان ، كما يجد الشعر فى مُحكم الالفاظ ، مايُوصَف به جمال الكون ، ويُهوّن التمثيل ، والاعراب عن الاحساس ، والكمين فى الفؤاد . أما فن الموسيقى فهو أقل الفنون اتخاذاً لعناصرهِ من خارج ذاته ، فلا يستعين بالموجودات الكونيَّة . إذ لا يجد فى الطبيعة الا الصوت . هذا الأصل التافه فى ذاته ، بلا رواء وتفنن ، فلا يكون أساسًا للغناء أو العزف، إلا بعد صقله وتحسينه بشتَّى المحسنات ، وصوغه فى أحسن الصيغات ، لأنه لا وجود له طبيعة ، لافى صورة سلسلات متتاليات ، ولا تراكيب حادثات معًا .

وفى الحق لا يعتبر الصوت أُسًّا موسيقيًا ، فالفنون الأخرى تبيينيَّة تصويرية ، لأنها متصلة بشىء ماديّ ، والموسيقى تقع فى نفسك وتناجيك بلا بيان ، أو تصوير شيء خاص . فتلك الفنون إذاً أقل خلقًا ، ووصفًا بشريًا .

واذا كانت الموسيقى حقًا ، أكثر الفنون خلقًا إنسانيًا صِرفاً - فقد يتبادر الى الذهن أن هذه الصيغة البشرية تنفصل عن قوتها وسلطانها ، والواقع يخالف ذلك ، وأنها تؤثر فينا تأثيراً بليغًا ، أعظم من أى شيء آخر .

فاذا تأملنا فى طبيعة الحس الموسيقيّ - نشعر بلا عناء أن قدرة حركة العناصر الموزونة ، التى تديرها الموسيقى عظيمة حقًا ، فصوت واحد ، يُحدِث بالاذن حِسًّا . أقوى وأعظم من أى خط يقع تحت عيننا . ومن ثَمَّ فاللحن أو مجموع سنادات وموافقات يؤثر فى حساسيتنا اشدّ مما يُحدث أى

شىء آخر ترمقه العين ، لان أعضاء القوة المدركة - ومنها البصر- من تأثرها المتوالى الدائم ، أصبحت أقل رقة وحساً ، وليس الحال كذلك فى السمع ، فاذا ما شاهدت العيون مناظر كُرِّرت ، ثم أُصطنعت ، واستخرجت مرة ثانيـة من غير تغيير كبير أمكن صنع لوح منها . والاذن لا تسمع إلا نادراً أصواتاً ذات صنعة موسيقية يصح أن تندمج فى مركَّب فنّي - أضف الى هذا أنه لا موسيقى بلا وزن مقدور،وميقات محدود ، وأن قدرة الحركة الموزونة لا نزاع فى تأثيرها ، ولا جدال فى فعلها، ولا تنسَ فعلها ، بغضّ النظر عن ناحية جمال العين ، على أجسادنا وتراكيبنا العضوية ، وان أشدها واقع على الجهاد العصبيّ ، وأثره ظاهر لا ريب فيه فكم أُستعمل لمعالجة بعض الامراض ، ذلك الفعل الفسيولوجي بيّن ، والحيوانات نفسها أو بعضها على الأقل - تحس وتتأثر به ، الى حدٍّ ما .

سرُّها

فن الموسيقى : هو التطريب ، والطرب حركة يعقبها خفـة . تلحق بالانسان عند تأثر النفس للوجد ، أو الأنس ، للقبض : حال الخوف ، من لوم أو عتاب ، للبسط : حال الرجاء ، فى رحمة أو رضاء ، للتوجع لانقطاع الأمل ، وضياع المنى ، وما إلى هذه .

فلأى حدٍّ يحدث هذا الفن انفعالاً فى نفوسنا ، نتأثر به ، أدبيًا وعقليًا ، وبأى سبيل قويم : فمن قيل أن يكون للموسيقى الصامتـة « العزف بالملاهي » وجود مستقل ، فما كان هناك محلّ للاستفسار ، ولا فى وضع هذا السؤال ، لأن تلازم الشعر الدائم للموسـيقى ، كان يوضح كل شىء ، حتى أن الموسيقى ما كان يتصوّر لها وجود منفصل عن الشعر ، وما تركوها مستقلة ، فتركوه لاصولها ومنابعها . فالشعر وضروبه ، وأوزانه وترصيعه ، وأسجاعه - لا تفارق قصد الشارع ، وما يريد أن يظهره من عاطفة ووجدان وما كانت الموسيقى رفيقتـه الا وسيلة ، لتقوية وضوح المعانى المقصودة من الشعر ، فيهزُّ القلب ، ويسحر اللُّب ، ولـكنَّهُ اليوم ، قد وجد بجـانب الاغانى قطعًا موسيقية صُوّرت ونُظِّمت وركِّبت ، ولا أثر للاصوات البشرية فيها ، لا تقل جمالاً ولا تعبـيراً وتأثيراً عن غيرها . وقد بالغ البعض فى قوة خلبهـا العقول ، وأخذه الغرور ، وادّعى أن فى مقدوره أن يصوغ باتقان أدق من الاغانى لحنًا ، يقصد فى مقطع من نغمه تأثيراً معينًا .

فأى سرٍّ فى الوجود يؤكد الارتباط الوثيق بين نغمـة بعينها أو لحـن بذاته ، أو نوع خاص من الطرب .

فمتى يصل الفن الى جعل الموسيقى لغــة يناجي بها الموسيقار القلوب ، بما يريد من المقاصـد ، ويصيِّر الناس تحس بالشعور الذى عمد الى وضعه فى لحنه ، فيفهمون مراميه ، وشكايته ، وأمانيه . وبين هذا المقام بعد وأى بعد ، جهد وأى جهد ، لعل الفن بالغ هذا الأوْج ، نهاية النهايات .

لقد ظنّ بعضهم أن فى الاصوات الموسيقية خلالا أصيلة ، وصوراً أولية ، توضح الانفعالات ، ولا سيما الاصوات القوية ، كصوت الفزع ، والغضب والحماس ، لا لا

قد نحس فى بعض الالحـان تصويراً مكبّراً ومحكماً لتغـيُّرات الصوت البشرى الراسم لمعنى الصوت الـكلامى ، تلك الصــور تتخذ أشكالا فى الغناء مماثلات لاشكال الحِس الذى خرج به الـكلام فى أول الامر

فاذا ماانفردت وانتقلت هذه الصُوَرالى الملاهى أو الموسيقات المتقنة حفظت كثيراًمن مقاصدها ومراميها ، مهما تبدَّلت ، أو تنوَّع شكلها .

هذا التعبير قد يهدينا ، ولـكنه ليس بجادَّة بيِّنة . لعل الفن فى تدرجه ومعارجه يبلغ بالموسيقى درجة تجعلها أوضح بيانًا وأظهر أثراً ، وأطوع وصلاً ، لمنابعها الاولى ، بعزف مبين كاشف .

إن علينا عملاً طويلاً ، وجِدًّا متواصلا ، فى هذا السبيل

على أنه كلما قرب الفن من موضع الاحساس منا ، والادراك من أحلامنا ، وأثار فيها الهواجس– هزَّ النفوس ، وفعل بها ، فيها ، منها . وكلما استعان بالمادة ، أو أظهر علاقة بأمر ينتهي بصورة ملموسة، أو يمكن لمسها – نفور النفوس ، لان الموسيقى لطائف تلوح فى الخاطر . لا تسعها العبارة ، تلقى الى القلب فيجيش ، فتفيض منه ، فينقلها الصوت،فيدركها الحس المماثل لمنبعها : الحس الباطن (الوجدان) فتخرج من قلب لتدخل فى أخيه .

الموسيقى تهبط من عالمَ المعانى الى عالم الشهود ، وتتحول من عالم الامور المعقولة الى عالم المحسوس ، وتنتقل من التجريد الى التحديد . وتتنزَّل الى الطبيعــة ، بعد أن كانت وراءها . واذا ما تركنا الموسيقى ، من ناحية إمكان جعلها لغــة فصيحة – نلتقى بناحيتها الاخرى الصريحة ، التى لا ريبَ فيها ألا وهو جمالهـــا الذاتي ، وغرامها بنفسها ، واستغناؤها باستقساطها فى تقويم خلقها ، من صِيغ طنَّانة وصُوَر رنانة ، وتراكيب من هذه وتلك ، تدفع اليها العادة ، ودقة الاستعمال ، عند كل شعب وبلد ، ولنا العماد الوثيق فى النسَب والاوزان ، بين الاصوات والنغمات ، ولـكن قيادها ،

وتأليفها وتركيبها ، ليس بالامر الهيّن – واذا كان هــذا العماد الجليل – مستطاعًا ، فان تطبيقة مشقّة كبرى . على أنه ليس كل شيء ، بل هنالك الشعور ، ونور الفن ، والذوق السليم

سحرها

إن عادة إرسال الاصوات الموسيقية بدأت وشاعت بين آبائنا الاولين، بباعث الفنون والاغواء وسحر الالباب . وخلب العقول . وبهذا اشتركت مع أقوى انفعالات النفس ، وأفعل الشعور : – الحب ، والفخر ، والنصر .

أرأيت كيف كان منبع الموسيقى بعيداً عميقًا ، ومطبوعًا في الخلقة ، وكان الصوت أقرب مظهر لانبثاق الألم ، بأهّة ، وتصعد حنين الشوق بأنّة ، واندلاع لهيب الهوى ، بزفرة ، وتفجُّر نُعرة الكهرباء ، بزجرة : حسّ مفطور ، وشعر صامت ، مبناه صغير ، ومعناه كبير ، ولفظه قليل ، وفعله كثير .

الصوت – من قديم – مظهر البيان ، على سذاجته ، ووصف الاحساس على فروده وأُحْدِيّته

أرجع النظر إلى الصبي تجده يدندن ، قبل أن يعرف الكلام ، إذا تألم هنٌ ، أو فَرِح حنٌ وليس ببعيد ، بل يكاد يكون قريبًا ، أن أوائل سُلالة الانسان . وآباء أول الزمان ، كانوا يعلنون انفعالهم ، بصيحات ترنُّم ، من قبل أن يكون لهم لسان مبين ، وفيهم فصيح كليم . ولك فى بعض الحيوان شاهد . فقــد تسمع له صيحات تقليدية ، وهُتافات ندائية ، بل بغمات منطوقــة ، تكاد تكون ملفوظة .

ألم ترَ كيف تبغم الغزالة عند إظهار حنانها ، على طَلْوها ؟

إن كثيراً من البَهْم تتباغم للداعى والطرق ، وعليك بحديقة الحيوان . وهناك ترى وتسمع . لا توجد حدود فاصــلة ، فى الترتيب الوجودى الانسانى بين الاشارات وتقلُّصَات عضــلات الوجه ، وصيحات الانفعال، والاصوات المنطوقة . ان هذا كله يكوّن وسائل بيان الانسان وطرائق كلامه ، ووسائط حديثه ، وجميعها مرتبط بعضها ببعض ، وتابعة كل واحدة منها للاخرى .

ولا شيء غير اتساع لغة الكلام ، والمناجاة بالفم واللسان ، وغزارة معجم الحوادث والمسمَّيَات ، هى التى نقصت من تلك الطرائق والوسائل والوسائط ، للاستغناء عن كثير منها ، فلم يبقَ من قوتها إلا ما يظهر الاحاسيس الساذجة والشائعة والعميقة والشديدة .

إن ينبوع الصيحات الموسيقية ، خرج من كلام بعض الامم المتتابع ، كأنَّهُ ترنُّم ومن عادة الترتيل

والقَصَص الغنائي ، والرَنْمة العارضة للنفس ، عند سهو أو ساعة لهو ، وعلى الاخص اللهجة البَهجَة هى الخطاب ، وقُل - ولا تخف هي قيمة الخطيب ، فان أحسنها ارتفع ، وان أساءها وقع ، ولو أرسل الآيات ، اللهجة هي غناء لم يستتم وضوحاً ، بل لحن محسوس مكتوم .

وكم كلمات متشابهات ، وشبه مترادفات ، لبثت مختلفات فى المعنى ، لا لشيء إلا لفارق اللهجة ، وكيفية النطق بها .

واذا ما انتقلنا الى التقليد الفنى للصيحات الموسيقية ، والكلام الغنائى ، أوله - طرق البيان والتعبير عما فى القلب - الفينا الموسيقى الصوتية - استعمال الاصوات المتَّزنة قد أخذت طوراً معكوساً ، فبعد ان كانت أولية المبادىء أثرية . أصبحت فى عهدنا المهذب النقي ، شيئاً أقل مسخاً ووحشية ، باقترانها بالعزف والملاهى .

إن الامم - حتى المتأخرة - فى زماننا تعرفها وتتذوقها ، فمنهم من يجهل الموسيقات والعزف ، ونراهم يغنون ويرقصون ، على ضروب الغناء ، ومنهم من تستخفهم الموسيقى فيأخذهم الطيش ، حتى من الدوى كالسودان وقلب افريقية .

أنت تعرف أن الأمم طبقات بعضها فوق بعض، حسب مُدرِكة كل أمة منهم، وفن الموسيقى يتبع بالطبع درجات الطبقات .

ويحسن بك أن تعلم فى هذا المقام أن أهل سيام يتعشقون الموسيقى فلا يوجد بينهم فرد ، من أُسْرَة أو قرية الا يتغنى فى روحاته وغدواته ، وهم يكوّنون الجوقات ، فى المناسبات حتى أنهم يسيحون ، أسراباً وجماعات فيغنون فى رحلاتهم ، كأنهم فى ليالى أعراسهم . وكذلك أهل الصين فهم كثيرو العناية بالموسيقى. وكان من حكامهم من قديم الزمان — وزير للتربية الموسيقية .

مما يأخذك منه العجب أن نيام نيام ، القبائل العراة ، يغنون ويضربون ، بعزف شبيه بعزف الفراعنة والحبشان .

ألا تدرى ما هو ؟ هو الجنَّك « الهارب »

ان فى اختلاف الموسيقات والأغانى وما تفضله منها كل أمة - لآيات للحكم على طبائع البشر، ونفوس الناس .

فضلها

الفن جميل ودقيق ، بحقك ، قل لى بربك : أى فرق بين الموسيقى ، والتصوير . إن الشعر

- وهو بيت الحكمة - أضيق مدًى ، وأضعف تأثيراً ، ألا ترى أن الشاعر المفلق لا يهز من قلب ، ولا يحرك من عطف ، الا لمن عرف لغته ، ومقاصده ، ولكن الموسيقار يلعب بأرواح الناس كافَّة ، مع تباين لغاتهم ، ويكاد تأثيره يعمّ كل ذى روح حتى الحيوان .

وأما التصوير فيتعذر فيه إيراد معان متباينة فى لوح واحد ، مهما كان المصور ماهراً صنعاً .

وفى الموسيقى قد يطرب الضرَّاب الحاذق ذوى الأمزجة المتنافرة ، اذ فى استطاعته أن يجمع فى ضرب واحد ، المحزن ، والسارّ والمبكى والمضحك .

أتَبَيَّنْتَ سعة الموسيقى . وعظيم مداها ؟ .

قد يظهر لك دقة هذا الفن من أن الشاعر له أن يتجاوز قواعد العربية الفصحى ، والناس لا تملّ سماعه ، وكذا الخطيب يحشو لسانه بما ليس من اللسان الفصيح . ولا يضجر سامعوه .

وأما المغنى - مهما حلا صوته - إذا حاد عن النغمة ، أو تسوية الاوتار - فيمجه السامعون ، حتى من لا يعلم الفن ، ولا يتذوقه إلا بالطبع ، ومجرد إنسانيته .

إن العلماء فى العصور الخالية كانت تتزاحم على مواردها . وعَزَّ ما تجد حكيماً يجهلها ، وقد لايكون جديراً برتبة الفلسفة ، إلا من عرفها منهم معرفة بالغة .

ففى الاغريق « فيثاغورس » - تلميذ أساتذة عين شمس - يُنسب اليه ابتداع العود ، وهذا الفيلسوف ، لم يخلُ من حاسد على هذا الاختراع فقد ادَّعاهُ قوم : لأفلاطون ، وهذا الحكيم الكبير لم يكُ مثل فيثاغورس موسيقاراً نظريًا : بل كان أمهر وأحذق فى ضرب العود فكم سحرالالباب، ولعب بالأرواح . وقد استطاع أن يُلقى الكرى على عيون سامعيه ، فاذا ما استغرقوا أعادهم أيقاظاً ، بنبرات من أنامله ، وهم لا يشعرون .

وجاء بعده « أرسطو » . وكان من الحذاقة أن يضرب على السمع ، فيرقد المجلس ، ولكنه لم يستطع إفاقته من نومه فأقر بفضل أفلاطون وأسبقيته فى المرتبة .

وكان فى العجم والعرب ، من هم غاية فى الفن والغناء كالنصر بن الحارث ، وهو أول من غنى على آلة ضرب فى العرب . فقد رحل الى فارس ، ووفد على كسرى ، فتعلم الضرب بالعود والغناء ، ثم قدم مكة فعلَّم أهلها ،

وطويس . وهذا انتهز فرصة وجود صنَّاع من الفرس يرقعون الكعبة فى عهد عبد الله بن الزبير فنهض اليها مسرعاً ، وكانوا يغنون بألحانهم . فأوقع عليها الغناء العربى ، ثم دخل الشام ، فأخذ من

ألحان الروم . ثم رحل الى فارس فاستقى من معـين غنائهم وضرب بالعود ، واتبعه من بعده كثير . و بلغ النهاية فى الفن ، أبو النصر محمد الترخانى ، المسمى الفارابى . ولا ينكر مقامه من العلم ، ولقد كان نسيج وحده وفيلسوف عصره .

ولا يعرف بالتحقيق زمن قواعد هذا الفن . وكل ما وصل الينا ، أنه بلغ شأواً فى عصر أجدادنا الفراعنة ، كما أنه زها وزهَرَ فى عهد البطالسـة والرومان ثم انحط ، ونهض من كبوته ، فارتفع فى حكم السلجوقية والأيوبية، وأصابته بعد ذلك - كما أصابت العلم والأدب - كارثة المماليك . فتدهور، فانحصر فى الهَمَل والطبقة الدنيا من الناس ، ولبث الفن ظلاماً .حتى انبثق منه قبس فى عصر اسماعيل أنار طريقه على الموهوبين بالأصوات الرخيمة والحناجر السليمة ، والانسانية الموسيقية . فطالع فى سماء مصر نيِّران ، عنت الوجوه لهما حقبة من الزمن . وكان غناؤهما شرعة المطربين والمغنين ، فاتَّحدَا فى جودة الفن ، وافترقا فى التعبير والبيان ذلكما المغنيان المطربان هما

عبــده و عثمان

كان عبده سليم الصوت ، يتصرف فى الايقاعات و يميـل الى أقوى الاصوات ، و يذهب فى أغانيه مذهب المجددين ومع ذلك كان يذهب بعيداً ولا ينفصل عن القديم ، ولعل ذلك يرجع الى عبقريته التى تأثرت من الغنـاء التركى يومَ رحل الى الاستانة فعاد مزوداً بنغمات لم تكن ذائعـة فى مصر اذ ذاك . ولذلك كان يزيد فى لعبـه بين كثرة النغم ، وترتيبها فى الصياح ، فاذا صاح حسن واذا تلطف أجاد ، يخرج من شدَّة الى لين ؛ ومن لين الى شدة ومن الأوج الى القرار ، ومن القرار الى الاوج . وكان فى كل هذه الدرجات فى أعلى مراتبها . على أنه كان غير حاذق فى الضرب بالعود. وكان غناؤه صعب التقليد ، وان كان لا يقر من فيـه روح الفن أن يشابهه بفطرته وطبيعته إذا كان الباعث مشتركاً لحرقة لوعة ، أو طول هجرة ، من حبيب ممنع ، أو فقيد مفجع .

ولذا فانه كان أقرب الى ترجمـة القلوب . فاذا هوى أدهش وأبكى ، لأنه كان يغني بالوحى ، فى بعض لياليه ومتى فرغ فؤاده تخلى عنه الوحي ، وذهب عنه السحر ، وأمسى فى منزلة سائر المغنين وكان المعجبون به يتمنون لو أنه سكت . وقد أقبـل الحظ عليه ، فغمرته النعمة ، وجالس الأمراء والعظماء . وكان يدعوه بعضهم بمغنى الخاصة ، ولو أنه حفظ النعمة لترك ثروة يحسده عليهـا أكثر

الناس مالاً فى هذا العصر ولكنه غلب عليه سخاؤه و بره وعطفه على الاصدقاء والفقراء والمحتاجين ، ولم يرد سائلاً ، حتى قضى ، ولم يترك شيئًا مذكوراً .

أما عثمان فقد كان ذا صوت شجي فى صباه ، ولكنه لعارض ما تبدّل صوته ، وأصبح أجشّ ذا رنين ، وأصابته نبوة ، وكان من مهارته أن يلعب فى الغناء بذلك الصوت ، ليشا كله ، حتى تضيع آثار تلك النبوة ، و يظهر الفن ، وتبرز قدرة المغنى المطرب .

أما صنعته فمحكمة الاصول ، ونغمته عجيبة الترتيب ، وقسمته معتدلة الاوزان ، يلتذ من غنائه السمع دائمًا ، منهاجه الفن والربط ، مع الذوق السليم ، وقد كان غناؤه أكثر شيوعًا فى الأمة ، لسهولة تناوله ، واليه يرجع الفضل في المحافظة على الروح الموسيقية فى الشعب ، وكان يلقبه العارفون « بمغنى الامة » ومعلم الشعب لأنه كان سهل التقليد .

ومن مزاياه أن كل لياليه - بلا استثناء - مفرحة مطربة ، لا يسأم السامع من فنه ، ولا من عزفه وكان أسلوبه فى الغناء مزيجًا من القديم والحديث كما كان ضرّابًا ماهراً بالعود .

وان الحياة لم تقبل عليه كما أقبلت على « الحامولى » ، ولو أنها كانت راضية رغيدة فعاش عيشة وسطًا حتى دخل فى رحمة الله .

وقد جمع الاثنين ، أنهما نبتا من الشعب ، ولم يحذقا القراءة والكتابة ، على أنهما لم يحرما الذكاء والفطنة .

و إنى أتمنى - مع ارتقاء الفن في هذا الزمن - أن يرزق الله مصر بروح هذا أو ذاك لعلنا نبلغ ما نصبو اليه من رفعة هذا الفن الجميل .



الموسيقى فى الشرق

لحضرة صاحب العزة راشد بك العابد

الحائز للجائزة الأولى من أكبر معهد للموسيقى فى باريس

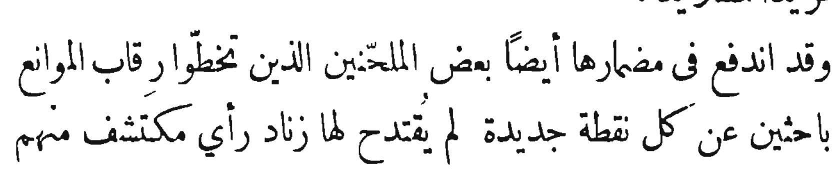
وردتنا هذة الرسالة من حضرته فى باريس بالفرنسية فآثرنا تعريبها إفادة للمهتمين بأمرالموسيقى لما حوتهُ من صحيح النقد ، ولما أنهُ يعدُّ بلا مراء من جهابذة أهل الفن قال حفظه الله

« الموسيقى الشرقية لم تبلغ الى الآن ما بلغتهُ سائر الموسيقات ، من التقدم والرقى لاسباب كثيرة بوجه عامّ - شأن كل الفنون في أنحاء الشرق .



راشد بك العابد

على أن الموسيقى الغربية فقد عُنى بتحسينها وتميتها من نوابغها أمثال باخ وبتهوفن وموزار ووجنر ويوتوساى ومَن في طبقتهم وقفا إثرَهم الموسيقيون المحدَثون الذين استنبطوا كافة الوسائل ولاوصوا كل الأمور حتى وصلوا بها الى أبعد مدًى دون أن يتركوا فيها مزيداً لمستزيد .



وقد اندفع فى مضمارها أيضًا بعض الملحّنين الذين تخطّوا رِقاب الموانع باحثين عن كل نقطة جديدة لم يُقتدح لها زناد رأي مكتشف منهم حتى هدتهم خاتمة المطاف الى استعمال أرباع المقام فى موسيقاهم فى حفلة غنائية أقيمت آخراً فى باريس فاذا كان هؤلاء لا يدخرون دون توسيع نطاقها سعياً فلماذا يا تُرى لا يلتمس الموسيقيون فى الشرق الوسائل الى تميتها حال كونهم قادرين عليها بما لديهم من عوامل خصْبة منتجة تؤدي الىهذا الفن كنوزاً جديدة وقد أجرى بعض الموسيقيين الترك تجارب فى المدة الاخيرة لعزف أدوار الأغاني الشعبية الوطنية المسماة Thèmes du Folklore National فلم تُسْفرتجاربهم للاسف عن أقل نجاح لِما أن تنسيق هذه الاغانى على النسق الهرموني من طريق التعبير الفنى والاصطلاح الغربي يفقدها طابعها الأصلى تماماً . ويرجع السبب فى ذلك الى أن السُلَّم الغربى المحتوي على أنصاف المقام فقط سُلَّمٌ صعودي محتوٍ على مسافة (بُعد) نصفيّ المقام فالنصف الأول بين « مى » و « فا » والثانى بين « سي » و « دو » . أما السلَّم الشرقى فانه يحتوى على أرباع المقام أى هذا البعد نفسه أربع مرات .

اذا تصفحنا مؤلفات «الهرمونيا» فانّا نجد أن نصفيّ المقام الداخلين فى السلّم الموسيقيّ خاضعان لقوانين أصعب من قوانين المسافات الاخرى وأن « الفا » فى مساوقة النغم (harmonisation tonale) يجب أن تتبع النزول بكل دقة الى الـ « مى » بخلاف الـ « سى » فانها تصعد الى الـ « دو » طبقاً لجاذبهما الطبيعى الذى تتجهان نحوه وبالجملة فان نغمتيّ الـ « فا » و الـ « سي » تتجهان بالجذب نحو النغمات التى تكون أكثر قرباً منهما ولكن الموسيقى الشرقية فانه يوجد فيها هذا البعد نفسه أربع مرات مما يؤدى أربع نغمات على سبع ذات حاسيَّة مخصوصة ومن ذلك ينشأ التأوُّه والحنين الى الرجوع الى الوطن "nostalgie"

أما الـ « رى » بمول "Ré" b فانها تنزل الى الـ « دو » والـ « مى » تصعد الى الـ « فا » والـ « لا » بمول تنزل الى الـ « صول» والـ « مى » تصعد الى الـ « دو » فلا يبقى اذاً سوى ثلاث نغمات حرَّة مُطلقة صعوداً أو نزولاً على خمس نغمات للسُلّم « الدياتونيك الماجور »

فان كانت الموسيقى الشرقية فى هذه الناحية أقل وسائل فلا يختلف اثنان فى أنها بحرٌ زاخر باللآلىء والدُّرر فينبغى اذاً للموسيقيين الشرقيين فى هـذا الجيل أن يُثبّتوا القواعد لربط الأنغام وتركيبها ودوزنتها enchainement des Accords حتى تستطيع الأجيال المقبلة اذا قامت بالمران على الأصول الصحيحة والقواعد الراسخة والممارسة لها الوصول الى تنمية فن الموسيقى السماوى الى أبعد الغايات (بقطع النظر عن وسائل الوزن للألحان المعروف بالـ « Rythme »).

الغناء والأدب

للشاعر المجيد والكاتب اللبق الاستاذ عبد الله عفيفى بك

الكلمة التى ألقاها فى مساء الخميس ٧ يناير سنة ١٩٣٧ بدار الاتحاد النسائى بمناسبة إحياء ذكرى المرحوم عبده الحمولى . .

سيداتى سادتى

لعلَّ من حسن التوفيق أن تُقام تلك الذكرى الطيبة فى دار الاتحاد النسائي لأنها تذكرنا بفن قديم كريم . تعاون الرجل والمرأة على إبلاغ غايته من القوة والجمال . وانا لنرجو أن يكون لهذه الذكرى أثرها فى إنقاذ هذا الفن مما آل اليه من الوهن والانحلال .

سيداتى ، سادتى :

الغناآء فطرة وفنّ وأدب . هو فطرة لا يُصنع بالطبع والوجدان ، ويُدرك بالطبع والوجدان ، وهو فن لأنَّ له نظماً ومناهجَ وأوضاعًا لابد للمغنى من العلم بها ، والنفاذ فيها ، وهو أدب لأنه يقوم على حسن التصوُّر وحسن التصوير ، ولأنه أبلغ الوسائل فى التعبير عن نجوى الضمير

إذن فلا بد للثقافة الغنائية من أن تُدرَس على أنها جزء من الثقافة الأدبية . فالأدب كلٌّ والغناآء جزء منه ، والادب نهر ، والغناآء شجره وطيره . فاذا فصلت بين الادب والغناآء ودرست الغناآء على أنه وحدة مستقلة ، فقد فصلت بين الروضة الزهرآء ونهرها الذى تستقي منه فلا تلبث أن تصير قفراً لا حياة فيها .

وأشدّ الأمم تعلقًا بالغناآء ، وتأثراً به هى الامة المرهفة الحسّ اليقظة النفس ، المنتبهة المشاعر ، وقد كان العرب بحكم فطرتهم وبيئتهم ، وما يلامسهم من مخاوف ومفاجآت من أدقّ الناس حسًّا وأيقظهم نفسًا ، وأشدّهم تأثراً وانفعالاً ، لذلك كان للغناآء عليهم سلطان شديد . ولقد حدّثنا تاريخ العرب عن وقائع دارت فيها الدائرة على فريق من المتحاربين ، فاندفع من الفريق المغلوب فتيات حملْنَ الدفوف وشققْنَ الصفوف ، وأخذنَ يعزفنَ عزفًا حماسيًا وينشدن نشيداً مثيراً ، فما لبث هؤلاء المغلوبون ان اندفعوا ورآء الفتيات كالنار المحرقة وأحاطوا بالعدو الغالب يتلقفونه من كل طريق حتى ظفروا به أسراً وتقتيلاً من أجل ذلك ساير الغناآء الادب العربى فى كل أدواره وأطواره ونواحيه .

لقد ألِفَ العربىّ الغناآء بفطرته وفنّهِ وأدبهِ ، ألفه بفطرته حتى ألفه معه بعيرهُ ، الذى يطوى به الارض فصارت إبلهم لا تَنْشِط الا بالغناآء ولا تقوى على السير فى حرّ الرمضآء ، وبرد الصحرآء إلا بالغناآء ، وألفه لفنه لأنه شاعر بطبعه ، والشعر أدب وغناآء ، وقد دفعه حبه للغناآء الى أن يتلقى هذا الفن عن أقطاب الفُرْس والرومان ، وما لبث حتى سَماَ بهذا الفن فى عهد النهضة العلمية الاسلامية سُمُوًّا عظيماً ، وألفه بأدبه لأن العربىّ فطره الله على حب البيان والاحسان فيه وهو يريد أن يعرض بيانه أحسن عرض وأن يؤديه أجمل أدآء

وكما عرف العربىّ كيف يتلقى الغناآء عرف كيف يوجهه ، وكيف يصيب به الغرض المقصود منه ، وهنا يعرض لنا هذا السؤال ، وماهو الغرض المقصود من الغناآء ؟ وأليس الغرض منه هو التسلية والتلهية والتطريب ، والتأثير على المشاعر النارية ، ببعض ما يثير النفس الضعيفة ويحرِّك الغرائز

الكامنة ؟ أليس هو استغلال فِطرة الحنان وما يساور القلوب من أحزان فنسوق اليها بعض الالفاظ الواهنة النائحة لنظفر بشيء من الاقبال والاستحسان أهذا هو الغرض من الغناء ؟ كلا .

ليس هذا هو الغرض من الغناء عند من يعدُّ هذا الفنّ فناً رفيعًا لا يستنكف الخليفة فوق عرشه ولا الفقيه فى درسه ، ولا الزاهد فى محرابه ، ولا العقيلة فى خِدرها من حسن الاتصال به والالتصاق به .

لقد كان سيد خلفاء الاسلام عمر بن عبد العزيز من أعرف الناس بالغناء وكان سيد فقهاء الاسلام مالك بن أنس من أعرف الناس بالغناء . وكان سيد أجواد الاسلام عبد الله بن جعفر من أعرف الناس بالغناء . فهل هم عرفوا الغناء وطلبوه وتخرجوا فيه على هذا السبيل ؟

كلا . أيها السادة !

لقد عرف هؤلاء الغناء على أنه أبلغ الوسائل فى تأدية الادب الرفيع فهو المِزَاج العذب الفُرات الذى يبثُّون به الادب فى النفوس . هو الوسيلة العظمى التى يشجعون بها الجبان ، ويصبّرون بها الحزين ويشحذون بها الهمم الخامدة ، ويندون بها الاكُفّ الجامدة ويبلغون بها أقصى مايريدون من المعانى الانسانية السامية من أجل ذلك أظهروا ألحانهم النابهة الخالدة فى مثل قول القائل :

قالت أما ترحل تبغى الغِنى قلت فمن للطارق المُعتمِ
قالت فهل عندك فضل له قلت نعم جهد الفتى المعدمِ
فكم وحقُّ الله مِن ليلة قد أُطْعِمُ الضيف ولم أُطعَمِ
ان الغنى بالنفس يا هذه ليس الغنى بالمال والدرهمِ

وقول القائل: أماوى ان المال غادٍ ورائح ويبقى من المال الاحاديث والذكرُ
أماوى إما مانع فمبينٌ وأما عطاء لا ينهنهه الزجرُ

وقول القائل : لا أقول الله يظلمني كيف أشكو غير متَّهِمِ
وَاذا ما الدهر ضعضعنى لا ترانى كافرَ النعمِ
قنعت نفسي بما رُزقت وتسامت فى العُلى هممى
ليس لى مال سوى كرمى وبه ذُخرى من العدم

وقول القائل : ودَدْتُكَ لما كان حبُّكَ خالصًا وأعرضتُ لما صار نهبًا مقسما

ولن يلبث الحوض الجديد بناؤهُ على كثرة الورّاد أن يتهدّما

هذه فنون من الحكمة السامية والادب الرفيع بثّها المغنون فى النفوس وساعدهم على غايتهم انهم كانوا شعرآء وكانوا أدبآء وكانوا يعرفون بالعلم والادب كيف يُحسنون الادآء وكيف يوجّهون الغنآء .

سيداتى ، سادتى

نحن الآن فى مشرق عهد جديد نريد أن نستوفى منه غايتنا من الحياة المادية والادبية وغنآؤنا الآن على ما هو عليه لا يناسب أمّةً تشعر – ولو شعوراً ضعيفًا – بالحياة .

ومن العبث أن نبغى ترقيــة الغنآء فنثور على الروح العربىّ فيه ونجعــله مزيجًا غير صالح من روحين مختلفين . يجب أن نعرف الغنآء على أنه أبلغ الوسائل فى تأدية رسالة الادب وأن الثقافة الغنائية لا تقوم الا على الثقافة الادبيــة فاذا عرفنا ذلك فما نكره للمغنى الاديب أن يجدد فى الغنآء ما شآء على ألاَّ يخالف به الروح العربىّ الصميم بذلك يكون الغنآء من أقوى وسائل النهضــة المصرية الحاضرة .

الموسيقى القبطية

ما زال أمر الموسيقى الفرعونية شغلاً شاغلا لارباب الفنّ وعلمائه وقد أجمعت أقوالهم فى أسباب فُقدان الموسيقى القبطيــة لطابعها الفرعونى على ما أصاب القبط من اضطهاد وضيم وما توالى عليهم من نكبات وتعاورهم دهراً بعد دهر من تسلط أيدى الرومان والبيزنطيين والاكراد والشراكسة والترك وغيرهم عليهم وهم الذين اعتبروهم فى بلادهم عبيداً لهم مع أنهم على مايشهد بذلك التاريخ من صميم سُلالة قدماء المصريين دون سواهم بدليل ما جآء فى مقدّمة بن خلدون من أن ملكهم دام فى الخليقة ثلاثة آلاف من السنين فرسخت قواعد الحضارة فى بلدهم مصر وأعقبهم بها مُلك اليونان والرومان ثم مُلك الاسلام . وكانت مبانى القبط وهيا كلهم أكبر عدداً وأبقى على الايام أثرًا

أما الاضطهاد الذى أُبتُلِيَت به الامة القبطية العريقــة المصرية فحدّث عنه ولا حرَج فانه بدأ على ما ذُكر فى « تاريخ الكنيسة المصرية » لمؤلفته السيدة بوتْشَر فى سنة ٢٨٤ ميلادية لاول

عهد ديوكليثيان الظالم وقد ذكر عنه جون دى نكيوس فى جملة ما كتبه فى القرن السابع عن مصر انه عنـد ما فقد قواه العقلية نُفى الى جزيرة يقال لهـا واروس التى لجأ اليها بعض المسيحيين تخلصاً من الاضطهاد فعطفوا على الامبراطور المخلوع بجلب القوت اليـه يومياً وعُنوا بأمره الى ان عاد الى رُشده وشُفى تماماً فبعث الى قوّاد الجيش والى مجلس الشيوخ فى روما طالباً ردّ الحرية اليه واعادته الى العرش فرفض المجلس طلبه فعاوده المرض وفقـد بصره ولم يقم بخدمته إلاَّ أولئك الذين هربوا من جَوْره الى هذه الجزيرة وقضى نحبه وقد رُوى عنه أنه أقسم أن لا تقف المذابح عند حدِّها إلاَّ بعد أن تغوص رُكَب الخيل فى الشوارع بدماء الأبرياء من نسوة ورجال وأطفال لم يرتكبوا ذنباً سوى رفض عبادة الاصنام والاحتفاظ بدينهم المسيحىّ ، فضلاً عن انه حتم على الرهبان تأدية الخدمة العسكرية تثبيطاً لهم عن إقامة شعائر دينهم وعبادة من لا معبود سواه . ولا يخفى أن القديسة جميانة المشهورة عند الكافَّة بـ « ستى جميانة » كانت إحدى ضحايا الاضطهاد مع نحو من أربعـين شابَّة من الراهبات كنَّ تحت رئاستها فى دير بناهُ لهـا والدها أحد حكام إحدى الولايات المصرية فأمر ديوكليثيان بقطع رؤوسهن جميعاً بعد أن رَفَضْنَ الوثنية وأُجرى دفن جثثهنّ فى هذا الدير الذى يبعد مسافة مسير ساعتين ركوباً عن شمال مدينـة بلقاس ولا يزال يقام لها فى كل سنة مولد رسمي يؤمهُ مئات الآلاف من المصريين مسيحيين كانوا أو مسلمين تبركاً منها وتعظيماً لها مع تقديمهم ذبائح وقرابين لديرها كنذور سنوية .

على أن الديانة المصرية لقدماء المصريين كانت منحصرة فى عبادة صِرف الحيوان وكانت البلاد المصرية تنقسم الى مناطق مختلفة أُختصَّت كل منطقة منها بعبادة حيوان مخصوص ففى منفيس كان يعبَد العجل أبيس المعبود الأعظم وفى أومبوس التمساح وفى أوكسيرونكون كان يعبد صِنف من سمك فى النيل وفى أسيوط الذئب وفى سينوبوليس الكلب الى غير ذلك مما يطول شرحه فضلاً عن ان أغلب القساوسة والطبقات العالية كانوا يعتقدون فى الثالوث الاقدس خالق كل الخـير الذى اشتقت منه كل آلهتهم التى تمثل مظاهرهُ ليس غير

أما الاسكندرية فانَّ قصورها المشيدة ومبانيها الفخمة فى السنة الاولى من القرن الأول كانت تشغل ربع مساحتها وكان يوجد فى مكتبة قلعة سيرابيس ٧٠٠٠٠ مجلَّد وقد شيَّد الرومان الذين خضعوا لحكم سيزار قصراً سموه قصر سيزار وكان لليونان متحف فخم كما كان للمصريين مكتبة خاصَّة بهيكلهم وقد بُنى معبد لليهود يُعدُّ مفخرة لهم ولسائر يهود فلسطين .

أما أوغسطس قيصر الوارد ذكره فى كتاب العهد الجديد فانه ضرَب المكوس وفرض المغارم على رعيته تكثيراً لخراج أهل دولته بعد ان استولى على أعنَّة الحكم فيها وسماها الامبراطورية الرومانية مع أن أهل اليونان كانوا السابقين لهم فى مصر التى عدُّوا أنفسهم دخلاء فيها لا أقل ولا أكثر وانقسم السكان الى ثلاثة أقسام - اليونان واليهود والمصريين - وكان المصريون يزيدون على اليونان واليهود عدداً وكانوا من ذوى المكانة والاهمية وكان القبط من المصريين الانقياء الدم أقل عدداً من اليهود الذين استوطنوا مصر لعهد الرومان فى إبان فتوحاتهم وانتصاراتهم والذين اندمجوا فى أمة اليونان ولابسوهم مدة أحقاب متطاولة وكانوا يتكلمون بلغتهم وخضعوا لسلطانهم وكانت الاسكندرية مدينة اليونان الاولى وتسمى - باريس مدينة العلم القديم - وكانت هليوبوليس - جامعة مصر القديمة - محطاً لرحال علماء اليونان وعلمائهم الذين كانوا يأتون اليها من كل فجّ عميق لدراسة العلوم فضلاً عن انها تعدُّ مدينة قفر لا يوجد فيها سوى بيتين قد أُعدّا سكنًا لافلاطون وجماعته . أما بابل مفتاح الغرب فقد سما قدرها لما أنها بُنِيَت فى الأيام الأُوَل لانتصارات الفُرس فاستفحل مجدها واتَّسَع نِطاقها وعُنِى الرومان بتحصينها وكانت بنوكراتيس ـ أحد مواطن اليونان الاولى - جامعة عظيمة الاهمية ولم تُقفل أبواب مدارسها إلا فى نهاية القرن الثانى على أن ثيبة (طيبة) أو أبيدوس فقد انحدرت الى الحضيض واندرجت فى مصافّ القرى وكانت سيرين (كيروان) - المستعمرة اليونانية - تابعة لمصر لأكثر من مائتى سنة وأصبحت جزءًا من البلاد وحفظت طابعها كجامعة لمدينة تجارية عظمى الى آخر القرن الرابع . أما اليونان واليهود والمصريون فقد تمسك كل منهم بدينه الخاصّ وكان اليونان من عبدَة الاوثان وقد بُنِى لهم وللمصريين فى الاسكندرية الهيكل الكبير المعروف بهيكل سيرابيس توحيدًا للعبادة ، أما المكتبة فان الجانب الاكبر منها فقد أُحرق فى زمن يوليوس قيصر عند إحراقه لاسطوله وما بقى منها فى هيكل سيرابيس فانه نُهِبَ قبل الفتح الاسلامى بمدة ٢٥٠ سنة فلم يبقَ لها شيء الى زمن عُمر .

ولما كان المغلوب مولعًا أبدًا بالاقتداء بالغالب فى شعاره وزيّه ولغته وسائر أحواله اعتقاداً منه بأن الكمال صفة من صفات الغالب وجب أن يعزى ترك القبط لأغانيهم الفرعونية وتمسكهم بأغاني الرومان البيزنطية فى طقوسهم الدينية الى هذا السبب فضلاً عن الاضطهاد المعلوم .

هذا ما يمكن استخلاصه من كتب التاريخ ومن كتاب تاريخ الكنيسة المصرية لمادام بوتشر أتيت على ايراد مجمله تمهيداً لبيان الأسباب القهرية التى فقدَ بها القبط طابع الموسيقى الفرعونية التى

لم يبق لها أثر يذكر فى تراتيلهم الطقسية ويرجع بعض السبب فى ذلك الى عدم معرفتهم العلامات (النوتة) التى بهـا يحفظون التوقيعات الموسيقية ولو كانت العلامات لا تمثل أرباع الأصوات وانّا نستطيع أن نصرح قائلين أن الموسيقى القبطية فى غالبهـا بيزنطية الطابع واذا بحثنا عن الفرعونية فأنا نجدها ونسمعها فى الحقول فى الوجه القبلى وعلى ضِفاف النيل عند سقى الزرع بالشادوف وفى العمارات فى مصر والاسكندرية من العمال حمَلة أدوات البناء كالحجر والرمل والكاس وما أشبه ذلك وهى تنقسم إلى ثمانية ألحان

(١) اللحن الأول يسمى «آدام» نسبة إلى آدم عليه السلام وهو شعريّ (٢) لحن «الواطس» على وزن فاطوس لفظة قبطية - معناها « العُليقة » التى رآها موسى عليه سلام الله في البريّة وهو لحن شعرى كالأول ولكنه يمتاز عنه فى الطول (٣) اللحن السنْجرىّ (٤) اللحن الـكيهكى يسْتعمل لمدايح كيهك للميلاد (٥) اللحن الأدْرِبىّ يستعمل للفرح فى أعياد الميلاد والفصح والصعود ونغمته حامية ورطبة (٦) اللحن الخاصّ بأزلال النفس والخشوع يستعمل فى الصوم وفى أسبوع الآلام (٧) اللحن الخاصّ بذكرى الأموات والأحزان ويميّز بالجفاف والحرارة (٨) اللحن المعروف بالأنسطاسى ميزته الشجاعة وارتفاع « العلَف » أو الرجآء ويستعمل للمدايح على حدّ اللحن الرابع

وقد حضرت بعثة انكليزية الى مصر منذ عدة سنوات واتصلت بسعادة سميكه باشا لاستماع التراتيل القبطية والطقسية وأُعجبت بها وزارت الكنائس القبطية التى منها المعلقة والمتحف

وقد عُبِّئت عشر اسطوانات فى أثنآء انعقاد مؤتمر الموسيقى الدولىّ لسنة ١٩٣٢ تحت رئاسة المغفور له ساكن الجنان الملك فؤاد وبموافقة غبطة البطريرك البابا الأنبا يؤنس فى شركة «جراموفون» من صوت الاستاذ العريف مخائيل جرجس البتانونى رئيس فرقة التلحين لكنيسة الاقباط الأرثوذكس وهـذه الاسطوانات لا يُباح بيعها للجمهور وهى محفوظة حفظاً تاماً فى المعهد الملكى للموسيقى العربية وقد تدونت فى مهارقه نغمات هذه التراتيل وضبطت بالنوتة الافرنجيه .

ولا يختلف اثنان فى أن المدنيات اليونانية والرمانية لم تأت الينا إلا بعـد أن أُحتُضِرَت المدنية المصرية القديمة ولفظت آخر أنفاسها وان الكنيسة القبطية كانت حائزة لكنوز ثمينة من الفنون والعلوم الدينية والمدنية والفلسفية المأخوذة عن قدماء المصريين وعلماء اليونان بالاسكندرية ولكن الاضطهادات السابق الالماع اليها واهمال أولياء الامر منهم حالاً والجهل والجمود كل ذلك كان سبباً فى تخلفهم عن مجاراة الامم الغربية الراقية مع أن المصرى لآية من آيات الله فى ذكاء الفهم وصفآء

النفس ولنتأمل ما أنتجت التضحية من نتائج حسنة اذا ذكرنا على سبيل المثال مارتن لوثر الذى أسس الكنيسة الانجيلية التى تشخص اليها عيون ٣٥٠ مليونًا من الانجيليين من أطراف الارض فانه جذب اليه القلوب بحميد المقصد وشريف الغاية وقوة الايمان وبتراتيله الحارَّة وحُججه الدامغة وتضحياته والعطاء خيرٌ من الاخذ وأعجب من ذلك أن المؤلفين من عبدة الاصنام فى مصر لم يعقهم الاضطرابات عن التأليف الذى نجد منه مجلَّدًا واحداً لاوليبيوس فى الموسيقى وهو باق للآن وفى مثل هذا المضمار فليتنافس المتنافسون . ولكل اجل كتاب ولكل دولة أمَد والله يقدّر الليلَ والنهار وهو الواحد القهار

اول عهدى بعبده الحمولى

بقلم امام الصناعتين وشاعر القطرين خليل بك مطران

« تلك ليال خلت أعيد ذكراها
وفى الذكرى تجديد لأنس مفقود »

قَدِمت الاسكندرية فى ميعة الصِبا ، و بغيتى أن أقيم فيها أيامًا معدودات ، ثم أشخص الى باريس . أيامي فى الاسكندرية تقضَّت على أحسن حال وكان لى نفر من رفقاء المدرسة مقيمين فى تلك المدينة . أحبهم إليّ فتى من أترابي ومن أقرانى المتفوقين أيام طلب العلم فى الكلية البطريركية ببيروت هواليوم حضرة صاحب العزة حنين سركيس بك من أكابر موظفى الجمرك ولو لم تشغله المناصب الحكومية لحلّ المحل الارفع فى ندوة الادباء



خليل بك مطران

رأيت هؤلاء الرفقاء فى الاسكندرية فأكرموا وفادتى وأرونى مفاخر الحدائق والمبانى ولكنني كنت أشوقَ الى غيرها منى الى رؤيتها . كنت أتلهف لسماع «عبده الحمولى» وعبده فيما علمت لا يأتى الاسكندرية الا إجابة لدعوة من أحد الاعيان وربما زارها مرتين أو ثلاثًا فى العام . فهذا قذف فى روعى أن الاسكندرية ليست طروبًا كما اشتهر عن القاهرة وسائر بلاد القطر فليس اذن

للروح المصرى الا جانب منها وما أدرى لماذا القى هذا الفكر غشاء كثيبًا فى ذهنى على بهجة معالمها.
ولكن التوفيق لم يخطئنى فى هذه الرحلة فقد هدانى التحرّى الى أن «متعهداً» اكترى الارض البراح المجاورة لميدان محمد على وهى التى أقيم فيها اليوم تمثال المغفور له اسماعيل باشا . ونصب عليها سرادقًا رحيبًا بعيد الاطراف يحيي فيه عبده ليلة سماع وما أدرى كم جعل « المتعهد » ثمن التذكرة للدخول ولكن الذى بقي فى ذهنى أن السرادق على سعته فى الليلة المعينة ضاق أشد الضيق بآلاف المتوافدين اليه وبين تلك الحوائط البديعة الالوان من نسيج الخِيَم المصرية وتحت المصابيح التى لا تحصى .

شهدت لاول مرة جمهوراً من مختلف طوائف السكان في الاسكندرية ومجموعة من موسريهم ومترفيهم مصريين وسوريين ويهوداً وقد صحب النساء المعتادات السفور رجالهن من تلك الطبقة المثرية وكن يتَّقِدن تحت الانوار اتقاداً خلابًا يتوهج أمواه الماس واللؤلؤ والحجارة الكريمة التى كنَّ يحملن منها أحمالاً ثقالاً.

استقرّ بى المقام بجوار « التخت » وحولى بحــر زاخر من الناس . صياح . ضجيج . تراشق بالنكات تعقبها موجات عالية من القهقهة . الآلات تتوازن وتستعدّ . . العازفون والمساعدون الجالسون على المنصة مهذبون يومئون إيماءات مهـذبة إلى معارفهم وفي الوسط مكان خالٍ لرئيسهم فلما أزفت الساعة العاشرة علا هَرَج وبدا عبده من الصفوف يحيي بكلتا يديه الى أعلى رأسهِ فما صعد المنصَّة ووفى رد التحيات بنفس الاشارة حتى استوى فى الصدر . تفرَّست فى الرّجل الذي تقاطر ذلك الخلق لسماع غنائه فاذا هو ربعة ملىء غير بادن سمح الوجه أسمره أسيل الوجنتين برّاق العينين كثيف الحاجبين وعلى الجملة بهيّ الطلعة .

شرعت الآلات في التمهيد . رسب الضجيج . أُنشِدَ البشرف . تم التهيؤ للطرب . فأخذ عبده ينشد « موالاً » بذلك الصوت العذب الرنان الصافى . بدأه متمهلاً كأنه بدء خطيب فما أنجز شطراً من البيت الاول حتى صعدت آهة واحدةً من صدور جميع الناس آهة ألفها عبده ولكنها أشعرته بأنه ملك المسامع فاندفع متدرجًا يترنم والاستحسان يتحقق لدى كل قرار.جهر وجأر.وتهليل.وأدعية. ثم انتقل الى دور « بستان جمالك من حسنه » دور كان معروفًا ومستعذبًا ومستطابًا فتفنن فى أدائه ما شاء ولَعِب بالقلوب ما شاء حتى كان ختام الوصلة الاولى فهبط من على المنصة واتجه الناس بعضهم يُحدِّث بعضهم ومكثت أنا جامداً فى مكاني مملوء الرأس مأخوذ اللُّبّ بما رأيت وما سمعت .

بعد الاستراحة بنصف ساعة استأنف عبـده الغناء وكانت وصلة ثانية أنشط بجملتها وأبرع من الاولى جرى عبده فيهـا على مألوفه من المفاجأة بطرائف كانها من وحي الساعة تتخلل الاناشيد والادوار المعروفة التي يتغنى بها وقد خُتِمَت الوصلة بأوقع فى النفوس مما ختمت الاولى .

وفى الاستراحة الثانية كان فكرى يذهب كل مذهب بين ما كنت أعرفه مما تغنى بهِ عبده و بين ما سمعته منه فى تلك الليلة وأقضى عجباً للشيء الفنى الواحد يختلف كل ذلك الاختلاف بين مجيد وغير مجيد . أما الوصلة الثالثة فكان أبرز ما فيها أن عبـده أتحف الناس بدور يسـمعونه للمرة الاولى « متع حياتك بالاحباب أنسك ظهر »

دور ساذج النغم ، مفراح ، من السهل الممتنع ، تتلقاه الجوانح وتُردِّد ما يثير فيها من الاصداء ، كأنَّهُ موقع على خوالجها ونزعاتها . وعبده الذى لا يرفع صوته ولا يخفضه الا ممثلاً ولا ينبر بلحنه نبرة إلاوهى صورة صحيحة حيَّـة لمعنى الكلمة التى يترنم بها ، عبده يبدىء ثم يعيد وفى كل تكرار يأتى بسحر جديد .

ظل يسلسل اللحن وهوآ نًا يعقد له حبَبًا وآ نًا يروّقه وظلّ بين مقام ومقام يتصرف فى العواطف رفعًا وخفضًا ، ويحرّك خبايا الجوانح بسطًا وقبضًا حتى بلغ الطرب أبعد غاياته وأبدى العجب أروع آياته. فلما انقضت تلك الحفلة تسرَّب الناس متفرقين وكثيرمنهم قد رُوِيَتْ فى نفسه الامانى وكثير منهم يخطر فى هدأة الليل وتملأ جوانحه الاغاني .

أما أنا ففارقت الاسكندرية بعد يومين على باخرة ذاهبة الى فرنسا فبعد ان اشبعت عينى من محاسن الاسكندرية ومن مباهج الشواطىء المصرية وجدتنى على ظهر الباخرة وحيداً فى رفقاء لا أعرفهم فما نبه أذني فى خلوتي وانفرادي الا وقع دوىّ متكرر مُتَّزِن مربوط بالميقات هو صوت المحرّك فى بطن السفينة وهو يشبه « الواحدة » فِي ضبط الغناء ثم لم أشـعر إلا وأنا أتنغم على تلك « الواحدة » بالدور الجديد « متع حياتك بالاحباب » فقلت منـه شيئًا وفاتنى أشياء . على أننى ظللت فى الاربعة الايام التى قضيتها فى البحر انتزع من النسيان جزءاً بعد جزء من ذلك الدور وما برح أنيسى حيث لا أنيس وجليسى المغنى عن كل جليس حتى بلغنا مرسيليا

والى هذا اليوم وبينه و بين ذلك العهد حقبة لا تقل عن خمس وأربعين سنة مازلت أستظهر ذلك الدور . واذا خلوت الى نفسى وأمنت المتسمعين أعدته على نفسي وطربت له على قُبح صوتي .

ذلك هو السر البديع فى سحر الفن الرفيع .

عبده الحمولى والآنسة جورجيت

بقلم خليل بك مطران

بعد عودتى من أوربا الى الاسكندرية ، فى ذلك الزمن البعيد ، أُتيحَت لى صداقة رجل كان من أكابر التجار ومن الاكرمين محتدًا . عرف أننى طروب وأن لعبده عندى ماله من منزلة وأننى متشوق لسماع غنائه مرة ثانية . ففاجأنى ذات يوم ببشرى سرَّتنى كل السرور . قال لى ان عبده قدِم الى الإسكندرية وأنه سيلتقى به مع فريق من إخوانهما فى منزل بمحطة « فلمنج » لهم فى جلسة خاصة وأنس خاص . وأنه قد كلَّم عبده فى شأنى ووصف له ما وصف من أمرى فأذن أن أشهد مجتمعه وأن تكون معرفتى به فى تلك الليلة الموعودة . فسألت ذلك الصاحب المتفضّل « وما ألبس لتلك الليلة » فأجابنى « تعال ببذلتك فما ثمَّة من كلفة ولا حرج » ثم زادنى علمًا بما توخيت استطلاعه فحدثنى بحديث ربَّة المنزل الذى كانوا مدعوين اليه ودعيت اليه بالاضافة . فهي فتاة رومية تدعى « جورجيت » تساكن أمها وتُعنى بفن الغناء من غير أن تحترفه ليسر حالها . بدأت بتعلم الموسيقى اليونانية خاصّة والافرنجية عامَّة وبرعت براعة عظيمة جعلت لها شهرة واسعة فى البيئات التى لها اتصال بها. واتفق ان سمِعَتْ أغانى عربية فحسن موقعها من نفسها وحاولت أن تردّد منها شيئًا بنطقها الاعجمى فما سمعه منها بعض معارفها من الشرقيين والمصريين حتى أُعجِبُوا بصوتها أيما إعجاب وتمنوا عليها مرة بعد مرة لو وجهت بعض عنايتها الى الغناء العربى وتعلمته باتقان . فأغراها الثناء وهو شأن الغوانى وطفقت تتعلم ولكن على طريقة هى أقربها للتسهيل على نفسها إذ جعلتها مماثلة للطريقة التى تخرجت عليها فى الغناء الأجنبى . وما لبثت ان ذلَّت الصعاب الأولى وفهمت الدقائق والرقائق فى الالحان المصرية حق فهمها وعرفت كيف تحفظ الاناشيد والادوار حريصة أشد الحرص على التزام ما تلقَّتْه كما تفعل فى ترجيع الالحان الغربيـة المرسومة أمامها . والى كل ذلك تيَسَّرَ لها تليين صوتها لتأدية أرباع الأبراج بحالة طبيعية وتسنَّى لهـا أيضًا أن تصحح نطقها العربي فيصبح فصيحًا سلسًا لا أثر فيه للكنة ما . ولما ذاع فى بعض الطبقات الشرقية العليا بالاسكندرية نبأ براعتها تداعاها أهلها لتزورهم فى حفـلاتهم البيتية وكانت لا تجد بأسًا أن تغنيهم صوتًا اذا طلبوه اليها كما يفعل الغربيون بلا كلفة

سمع عبده بها فعرفها وطرب جدّ الطرب لصوتها وعرض عليها أن يتم تخريجها على الاصول التى لا يبلغ غيره مبلغه فيها ففرحت بهذهِ الفرصة المتاحة للاتقان وأخذت عن عبده طرفًا من الاناشيد

والأدوار لم يطل بها الزمن حتى أصبحت تحاكيه فيها محاكاة جعلتها فتنة للسامعين . وفى مقدمتهم نفس « عبده » .

انتهى تلخيص ما أفادنى محدثى . فلما جاءت الليلة الموعودة وجئنا من المنازل بأيمن محطة فلمنج للقادم من الاسكندرية مسكناً هو الطبقة الأولى من طبقتين فى بيت محاط بحديقة فيحاء . فاستقبلنا فى ردهة فسيحة ذات رياش أنيق جزناها الى ردهة أخرى هي المزارة بديعة الأثاث ساطعة الانارة . والتى استقبلتنا غانية حنطية اللون جميلة الوجه رشيقة القامة منيفتها سمتها حسن وزينتها بسيطة وحلاها لا تغالى فيها . حيّتنا بألفاظ مصرية رقيقة لا يستشعر أثر العجمة فيها وحدَّثتْ فى المزارة رفقة المدعوين بكلام عذب مهذب وصوت صحيح الرنة نقيُّها فما انقضت هنيهة حتى وفد « عبده » فما أبهج لقاءه وما أجمل أدبه فى تحيته وأكثر احتشامه فى حركته وسكونه . أحْسستُ منذ ذكر له اسمى وتصافحنا باليدين أن سبباً خفياً من الصداقة وصل بينى وبينه وسيقوى ويبرم على الأيام . وتكلمنا من بدء أمرنا كأن بيننا عهداً سلف .

كانت في وسط الغرفة مائدة وعليها أشربة مختلفة وأطعمة شهيَّة وثمار أفانين ، فأشارت ربة البيت فأصاب كلٌّ ما طاب له مما على المائدة واختدم على الطريقة التى يؤثرها ، فلما انقضت ساعة المنادمة والاحاديث والتنادر سأل « عبده » الآنسة جورجيت أن تتحف زائريها بسماع شيء منها فما ترددت وما أبطأت وأمرت بقانون فجيء به . وانما آثرت القانون على العود لأنه فى مقاماته العليا ما هو أكثر موافقة لصوتها . أحكمت جلستها ووضع القانون تحت يديها ومرَّت بأناملها على الأوتار تصلحها ثم ضربت بشرفاً لا أذكره ولكننى لم أكن قد شهدت ضرباً بهذا النشاط وهذه السرعة فى الحركة وهذا الاطمئنان الى مطاوعة الأنامل ومجاوبة الاوتار فى كل دقيق وجليل من النغم . والنغم على هذا طلى كل الطلاوة أخّاذ بالالباب ثم طفقَتْ تنشد موالاً . وهنا بدا الفرق بين المنشد المستظهر والمنشد المتصرف . كان ما تقوله رائعاً بعذوبته واتقانه وضبطه ، غير أنه مما لا تستعاد أجزاؤه ولا يستعاد الا كله لانها كانت ترجعه ترجيع المغنى الاوربى ينشد قطعة لاحد المؤلفين الموسيقيين لا تتصرف فيه ولا تريد التصرف لانها لا تضمن الاجادة فيما قد تأتى به من عندياتها ولان عمل الناقل لا ينبغي أن يتطفل على عمل الواضع . أما الصوت فكان عالي الرنة صافيها بديعها مملوء الحلاوة النبرات مع قوتها ولهذا كان الطرب وهو يعصر النفس عصراً يقترن بتحريك الاعجاب فى الرأس .

بعد الانشاد انتقلت الآنسة الى دور أخذته عن « عبده » أخذاً عجيباً لم تفتها فيه شاردة ولا

واردة من أفانين أستاذها . ذلك الدور كان « البخت ساعدنى وشفتك وشفت روحي مهنية » بدأت بطبقة ماظنناها تبلغ نهايتها ومضت فيه مطمئنة الى الغايتين بين خفض ورفع . لم يكن لها معوان سوى قانونها وهى والقانون ما لبثا ان أوهمانا أن تختًا كاملاً بعد أصوات يتغنى و يتعاون و يملأ جوانب السمع. غنَّتْ الدور وهى لا تزداد الا نشاطًا ولا يستشعر لها تَعَب ورددته بكل أجزائه الى ان ختمته ونحن لا يسع الواحد منا مكانه ولا يعرف فى أرض هو أم فى سماء وعبده يكرر و يكرر باعجاب ليس فيه أدنى احتراس : الله : الله

تلقت الآنسة شكرنا بوداعة ولطف مشيرة الى أستاذها لنردَّ الفضل اليه فيما بلغت من براعة لم أرَ لها مثيلاً فى مثيلاتها الى هذا اليوم

فلما استأذنَّا فى الانصراف وما انصرفنا إلا بكرهنا مشينا لا نتكلم و بين آن وآن تردد شفاهنا كلمة خارجة من أعماق الصدور . الله : الله .

عبده الحمولى فى فنه

الغناء والحركة الوطنية — عبده ومحمد عثمان

بقلم خليل بك مطران

كان الأساس فى ابتكار « عبده » رعاية المناسبة وكانت الحلية الدائمة التى يزينه بها تطويع كل نغم لتمثيل المعاني التى ترد تحت الالفاظ.

والامثلة على رعاية المناسبة تبدو رائعة فى عرض كل دور أو نشيد مما تغنى به في أوقات تمايزت بحالة أو حادثة عن سائر الاوقات ، ولما كنت لا أتوخى الاستقصاء فى مثل هذه الذكريات الموجزة رأيت أن أقصر الشواهد على مواقف قليلة

فمن ذلك فى أول أمره و بدء اشتهار اسمه واتصاله ببلاط المغفور له اسماعيل باشا انه لما أُحتُفِلَ بزواج الاميرين حسين وحسن نجلى ذلك الخديو العظيم وأقيمت الزينات والافراح التى لم يكن للشرق عهد بمثلها رواء وأبهة كان ما افتتح به « عبده » غناءه هو الدور الشهير الذى ما زال يردد إلى الآن « الله يصون دولة حسنك على الدوام من غير زوال » وقد جعل النغم الذى يؤديه به نغما جهريًا ممتداً يوافق الدعاء المرموز به تحت تلك الكلمات أعجب موافقة

ومن الامثلة التى تلت بعد ذلك بعقدين أو أكثر من السنين الدور الذى ذكرته في الاولى
من هذه المقالات وهو « متع حياتك بالاحباب أنسك ظهر » بعد ذلك دور شاع التغنى به شيوعاً
شَمَل الشرق كله وهو « تعيش وتهنا وتفرح » .
على أن من يتتبع أناشيد « عبده » وأدواره فى كل حفلة خاصة يجده ملتزماً هذه الطريقة .
ولم يقصر هذا الالتزام على هذه الدوائر المحدودة بل خرج به فى بعض الآونة الى دوائر عامة منها
ما يتصل بالرأى ومنها ما يتصل بالسياسة
فالمثال على الاولى هو الدور الذى أبدع فيه أيما إبداع « عهد الاخوة نحفظه بالروح ومالناش
غير كده » ومبعث هذا الدور كان فكرة ماسونية أخذت تشيع فى ذلك الوقت شيوعاً كثيراً
فى القطر
والمثال على الثانية هو الدور الذى بلغ به أوج مقدرته الفنية فقد طبق عليه لحناً جديداً مقتبساً
من التركية لم يكن معروفاً فى العربية الى ذلك الحين وغناه بما لم يضارعه بل لم يقاربه فيه أحد فى
عهده أو بعده ذلك الدور هو :

عشنا وشفنا سنين ومين عاش يشوف العجب
شربنا الضنا والانين جعلنا لروحنا طرب
غيرنا تملك وصال وحنا نصيبنا خيال
كدا العدل يا منصفين

قيل هذا الدور حين الهبَّة الاولى للحركة الوطنية الشعبية بعد ولاية سمو الخديو السابق عباس
الثانى وحين بدأت الامة تتظلم جهرة من وطأة الاحتلال واللورد كرومر آنئذٍ فى إبان جبروته فتعقيباً
على حملة قوية بدأتها الصحف الوطنية آنئذٍ وعلى ما طفق الحديث به فى الاندية يتردد على السنة
الخطباء ساهم عبده بابداء شعوره . وبث بذلك النغم القوى البديع وتلك الالفاظ الشاكية الباكية
التى لا تستأذن الى صميم القلوب شكوى أمة متوجعة متحفِّزَة للنهوض .
وفى معرض هذا الموضوع موضوع رعاية المناسبة لا يخلو من التفكهة أن أذكر مساجلة لطيفة
جرت بين عبده وعثمان فى مجال الفن . ذلك حين كان عثمان على ما يعتور صوته من خشونة ونقص
فى الطبقات قد سما بدراسته ومثابرته وحسن تصريفه للالحان الى درجة رفيعة زحم فيها صاحبه
المنكب وجعل له اذ بلغها شيعة قد تفضله على صاحبه .

أما تلك المساجلة التى ساقنا الحديث اليها فقصتها انه كان قد وقع طلاق بين رجل من العلْيَة فى القاهرة وزوجه احدى الخواتين النبيلات اللائى اشتهرن بالجمال والكمال وكان الجمهور فى ذلك الزمن يرعى كرامة البيوتات و يتأثر لكل أمر يمسّ أحدها وهذا الشعور كان جزءًا من سجية التعاطف والتراحم فيما المصريين أيامئذٍ (وليت تلك السجيَّة دامت) فلما أفلحت مساعي الخيرين من الوسطاء الامجاد وعادت تلك السيدة الفضلى مرعية المقام الى بيت الزوجية أراد قرينها السَّرِىّ أن يقيم فى سرايه حفلة سرور يجمع بها أقرانه وأهل طبقته و يكون ذيوع أمرها مما تطمئن له الطبقات الاخرى. ففى هذه المناسبة كان « عبده » مطرب الحفلة وافتتح غناءه بدور « بعد الخصام حبى اصطلح » غناه وأجاده الى أبعد حدّ فعلم المرحوم محمد عثمان بما وقع لذلك الدور من الاثر فى نفس الجمهور وحنق وأذاع أن « عبده » قد سرق دوراً هو ملحنه واختلس بذلك ما لقيه من الاكرام بسببه على أن عبده وقد نُقلَ اليه حديث عثمان طلب الى بعض اخوانه أن يدعوا عثمان لسماع نفس الدور منه فى ليلة كان متفقًا على احيائها بعد ذلك . فشهد عثمان تلك الليلة وتغنى عبده بذلك الدور فاذا نغمه وتلحينه وايقاعه غير ما كان عثمان قد وضعه ونجمت عن تلك المساجلة المصافاة بين الزميلين النابغين بقدر ما كانت تسمح بها المنافسة الفنية . أما التمثيل فلا جرم أن عبده مبدئه وان من تلاه من البارعين قد أخذ عنه . ومعنى التمثيل فى لعب المسارح . فقد كان عبده يقول بنغمه اللفظة أو يلقى السؤال أو يرد الجواب كما يقال كل ذلك فى الكلام المألوف ولكن يُخَيَّلُ الى السامع أنه يرى الجمال الموصوف بعينه أو يحسّ الالم المشكو منه بقلبه وما هو من ذلك بغير اللحن يقع فى أذنه فيحرك تصوره و يثير كل كامنة من نوازع نفسه وهذه المزيَّة كانت خيرحلية حلى بها عبده ما كانت تولده عبقريته ، وسعة علمه بفنه وبحاجات قومه من آيات الابداع فى الانغام .

عبده الحمولى على مأذنة جامع سيدنا الحسين

بقلم خليل بك مطران

كان شهر رمضان المبارك فى ذلك الزمن رحمه الله شهراً له من البهجة والوقار فى النفوس ماليس له اليوم . ذلك أن الشهور والاعوام قد بقيت على عهدها ولكن الناس بتعاقب الاجيال يتغيرون .

كان رمضان شهر الاخاء الاسلامي والمكارم العربية فى صورة تكاد تُنسى لتباعد العهد بها .

وكانت الزينات فى الساحات والباحات على شحوبها وقلتها اذا قيست الى الزينات فى هذا الوقت أروع فى العيون وأوقع فى القلوب لانها كانت أعلق بالمعانى منهـا بالمبانى ، ففي رمضان يشبع الجائع ويأنس الموحش ويسكن المضطرب ويُسَبِّح كل به عن رضى ، الغنى لِمَا آتى من زكاة والفقـير لِما أُوتِىَ من نعمة والرفيع لما راجع فيه الله من صلته بمن هم دونه والوضيع لما رقى اليه من رتبة الانسان بجانب أخيه الانسان

معـــذرة من القراء أرانى أتحول عن صفة المخبر الى صفة الواعظ ، ولكنى قبل أن أنتقل الى القصَّة التى سأقصها عن عبده فى رمضان أحب أن أُبيّن لمطالعى هذه السطور تبيينًا محسوسًا ملموسًا فرق الشهر المبارك فى تلك الايام عنـــه فى أيامنا هذه . فالذين يقطنون الريف يرون للقمر سطوعًا وبهجة ومنافع لا يراها سكان المدن الكبرى لكثرة الانوار وشدة الازدحام واشتغال الناس بما فى الارض عمَّا فى السماء . وشتأن مع هاتين الحالتين بين قمر الريف وقمر المدائن . كذلك رمضان بين بهجته فى ذلك الزمان وكمده وشحوبه فى هذا الزمان . القمر واحد والبركة واحدة ولكنه اختلاف الجيل واختلاف المكان .

فلنبدأ بقصتنا بعد هذا التذييل الذى جعلناه مقدَّمة حيث كان ينبغى البدء

اجتمع بعبده نفر من كرام إخوانه فى رمضان فأفطروا وتسامروا هنيهة عرضوا فيها ما عرضوا من أمور الدنيا ومن مختلف الشؤون المحلية ثم أشار بعضهم بنقلة يقضي معها جانب من الليل فى نوع آخر من أنواع الصفاء فاستقرّ الرّأي على الذهاب الى سيدنا الحسين للجلوس هناك فى أحد المقاهى البلدية التى تزدحم فيها العامَّة التماسًا لأُنس خاص من مشاهدة تلك الاجتماعات ولاستراق بعض اللطائف من المحادثات المألوفة بها آنئذٍ . غير أنه بدا لآخر من الرفقاء أن يقترح على عبده عملاً مبروراً يرضى به الله والنبى ويُسْدى به يداً الى ألوف العامة الذين لا يملكون من المال والوقت ما ييسر لهم سماع عبده فى السوامر وكان طلب ذلك المقترح أن يصعد عبده مئذنة سيّدنا الحسين وينشد بعض التسابيح على أثر آذان العشاء . وهذه التسابيح قد جرت العادة أن تُنْشَد من أعلى المنائر فى أواخر رمضان ويسمونها في الاقطار العربية الاخرى وقد يسميها بعض الناس في مصر أيضًا بالتواحيش ، ومعناها توديع رمضان ، وبَثّ ما لفراقه من الوحشة فى النفوس ، فلم يتردد عبده فى الموافقة .

وعبده كان مسلمًا تقياًّ والى هذا كان يعرف الزلات والهفوات التي يرتكبها مدفوعًا اليها بغريات

صناعته فلا يفوته استغفار ربه عنها بأداء الفروض وأداء النوافل أحيانًا ، واستغفاره لم يقتصر على الفاظ الصلوات وحركات الجثو وظواهر العبادة بل كان يدعو ما استطاع بالمبرّات يبذلها عن سخاء لم يسبق له مثيل وسيأتى حديثه .

مضى الرُّفقة الى سيدنا الحسين وأخبر بعضهم من بالجامع أن عبده سينشد تسابيح بعد أذان العشاء ففرحوا وما لبثت الاشاعة ان جالت جولة البرق بين الجماهير وفى الحيّ كلهُ فلم يأزف وقت الاذان حتى كانت المقاهى وشُرْفات المنازل المجاورة والساحة الممتدة أمام المسجد تحتوى من الخلق مالا يدرك البصر آخره .

بدأ عبده إنشاده بصوت هادىء ينحدر الى المسامع وفيه كل الوقار من خشية الله وكل الرجاء فى فضل الله وفى مغفرة الله وكان يُغالب العاطفة المتدفقة من قلبه ليتدرج فى إبرازها والجمهور فى أثر كل وقفة من وقفاته يملأ الجو تهليلاً وتكبيرًا . وقد بقى فى ذاكرتى بيتان مما أنشده عبده في تسابيحه وهما التاليان :

يا من تحل بذكره عُقد النوائب والشدائد
يا مَن لديه الملْتقى واليه أمر الخلق عائد

بيتان من عادى الشعر ومن أشقّ ما يكون فى التلحين ولكن ذلك المطرب العجيب تصرف في القائهما والترنم بهما تصرفاً لا يقدر عليه إلا من أوتي عبقريته مع صدق إيمانه . وقد عقَّب على هذين البيتين بكثير غيرهما وكلها فى معنى الاستغاثة فكل مقطع يقف عنده ترتفع فى أثره الآهات من الصدور ولها دوى كدوى البحر الزاخر

يا لله !! . .

رجل فى أعلى المنارة لا يبدو منه إلا شَبَح صغير ضئيل .

وهو الذى من أجله تتوافد هذى الجماهيرالمتزاحمة من الناس على اختلاف مراتبهم كأنهم فقراء ينتظرون من محسن علوىّ تنزيل الاقوات وتوزيع ما يتمنون من الصدقات .

لسان تتصل به نِياط آلاف من القلوب لتهتز بحكم نبراته أشهى الاهتزازات ولتحلّقَ على أجنحته مصعدة الى السماوات .

نسمة تخرجها شفتان فتقتسمها أرواح لا تحصى وتتخذ منها غذاءً من جوع وريًّا من ظمأ

ذلك هو عجب الفن يعززه الايمان ولقد خيل إلىّ فى تلك الليلة أن للايمان ضوءًا كأعلى اللاب فى الحريق منبسطاً في اضطراب فوق رؤوس تلك الجماهير وأن له حرارة ترتفع وتمتدّ خارجة من أعماق الافئدة يتكهرب بها الأثير الى مدى بعيد فى الفضاء المنير.

مكث عبده ساعة أونحوها في إنشاده وفى تلك الساعة قد تبينت سرًّ وسيلة شائقة فى الاديان وهى الاستعانة بالصوت الرخيم لابراز ما للايمان فى القلوب من المكنونات البعيدة القرار.

خليل مطران

الموسيقى فى طلوع القمر

عُنى بتعريبها نظماً عن فكتور هوجو حضرة الاستاذ عادل افندى الغضبان شاعر الشباب

إذا البدرُ أشرقَ بعد الأصيلِ على السهلِ واهتزَّ رجعُ الصدى
وان أُفعمتْ ظلمات الحقولِ بأنفاسِ ليلٍ قصير المدى

تعالي نمرّ على كلّ وادِ ونمشي الهوينا ندوس العُشُبْ
ونرنو الى الشُهْبِ من كلّ بادِ ففي الحقلِ يبدو جلالُ الشُهُبْ

تعالي نَسِر فى نضيرِ الأكمْ ونبكي الذى جفّ من وردِها
ونرثي بنفسٍ تذوقُ الألَمْ زهوراً تفتّحُ من بُرْدها

نصوغُ الحديثَ عن اللانهايهْ وعن كلّ عذبٍ وحسنٍ خفيّ
ونسمعُ لحنَ الأسى والشكايهْ تحدَّر من جنبات العَلِيّ

وما اللحن فى الليل إلا صلاةْ يفوهُ الصباح بها والظلامْ
فلسنا وإن مَرَّ طعم الحياةْ بمن يرتجيها بغيرِ الغرَامْ

ذكرى عبده الحمولى

قصيدة للشاعر المطبوع الاستاذ عادل الغضبان من مَهَرَة تراجمة محكمة مصر المختلطة أنشدها مساء الخميس ٧ يناير سنة ١٩٣٧ بدار الاتحاد النسائى احياءً لذكرى عبده الحمولى .

أقفرَ الروضُ من غناءِ الهزارِ　　يا هزارَ الحمى فدَتْكَ القماري

كلُّ صوتٍ من صوتك فيهِ　　أنكرتهُ منابرُ الاشجارِ

لَطم الوردُ خدَّهُ وبكاك الـ　　ـفجرُ من فيضِ أدمُعِ الازهارِ

نضبَ المنهلُ المرقرَقُ فى الرَّوْ　　ضِ فجفَّتْ خمائلُ النوَّارِ

وتردَّت من بعد سندس وشْيٍ　　بثيابٍ من صفرةٍ وغبارِ

نرجسٌ ذابلٌ وورٌد حزينٌ　　بثَّ أشجانَهُ إلى الجُلَّنارِ

وغصونُ الأراكِ أوحشنَ لمَّا　　بانَ غرِّيدها عن الاوكارِ

فكأنَّ الرِّياضَ وهى خلاءٌ　　من أغانيكَ مأتمُ الأطيارِ

* * *

كروانٌ اذا شدا في عرارٍ　　بعَثَ الروح شدوُهُ فى العرارِ

وترٌ فى اللهاةِ جلَّ الذي أبـ　　ـدَعَ ذاكَ الفريدَ في الاوتارِ

نقرَتْ ريشةُ الإله عليهِ　　نغماتٍ وُشِّحن بالابتكارِ

يرسلُ الآهةَ الطويلة رمزاً　　لنفوسٍ شقيَّةِ الأعمارِ

نَغَمٌ يَستبي الرِّياح فيهْدا　　طرَبًا صوْتُ عَصْفِهَا الهدَّارِ

يَقِفُ الليلُ مُنْصِتًا لأغانيـ　　ـهِ فيُذْكي حفيظةَ الاسحارِ

يُرْقِصُ الصَّخْرَ يُنْزِلُ العُصْمَ تعنو　　لصدى صوته الوحوشُ الضواري

يخلبُ البحرَ رجعُهُ فيقرُّ الـ　　ـموْجُ مستمتعًا بسحر القرارِ

يا كليم القلوبِ هل كنتَ فى فَنْـ　　ـنِكَ موسى يشقُّ قلبَ البحارِ

* * *

إنَّما كان يُلْهِمُ الفنَّ من وحْـ　　ـيِ سماءٍ قدسيَّةِ الاسرارِ

كلّما استلْهَمَ السماءَ غناءٌ … أخذتْهُ غيبوبةُ الأبرارِ
لُغَةُ الرُّوحِ من قديمِ الليالي … فى صلاةِ الكُهّانِ والاحبارِ
نَبَراتٌ تُحيي النفوس فتعلو … لمقامِ الملائكِ الاطهارِ
تنفخُ الرُّوح فى الجبانِ وتُذكي … فى فؤاد الشجاع جذوة نارِ
ربَّ لحنٍ يُنْسِي الشجِي جواهُ … فعلُهُ فى النفوسِ فِعْلُ عقار
وغناءٍ يكون فيه عزاءٌ … عن حبيبٍ أقصاهُ بُعْدُ المزار
رُبَّ داءٍ مستفحلٍ لَطَّفَتْهُ … نغمةُ الوحيِ فى صدى القيثار
ربِّ طالتْ على الأنام الرزايا … ودَهَتْهم نوازلُ الأقدار
فَقَدَ الناسُ كلَّ عطفٍ وحُبٍّ … وتولَّى الحسامُ رَعْيَ الجوارِ
ليت جَوْقًا من الملائكِ فيهم … يتغَنَّى بلحنك المختارِ
فى قلوبٍ مَهِيجَةٍ ونفوس … جانحاتٍ إلى الأذى والدمار
مثلَ شاؤولَ يومَ هاجَ فأشجا … هُ تَغَنِّي داوود بالمزمار

* * *

أسْكتَ الموتُ بلبلَ الحي لكنْ … هو حَيٌّ يعيشُ بالتذكارِ
سُنَّةُ الله فى النوابغِ يحْيَوْ … نَ حياةَ الخلودِ بالآثارِ
يخلعونَ الحياة ثوبًا عتيقًا … لجديدٍ يبقى على الأدهارِ
أوحشتْ بعدك الديارُ وقد كُنْـ … ـتَ سميرَ الحمى وأُنسَ الديارِ
وتَغَيَّبْتَ عن صحابكَ فانظُرْ … كيفَ أقْوَتْ مجالس السُمّارِ
نَثَرَ الدَّهْرُ عِقْدَهُم فاستعاضوا … عن صفاءِ الحياة بالأكدارِ
مستعيرِ السرورِ للناسِ وَلَّى … فأعيدتْ لربهنَّ العوارى
إنَّ فى كلِّ مهجةٍ لك رسْمًا … حَفَّهُ النُّبْلُ والندى بإطارِ
عشتَ ماعشتَ سيّداً وكذا الحرُّ … بدنيا قليلةِ الأحرارِ

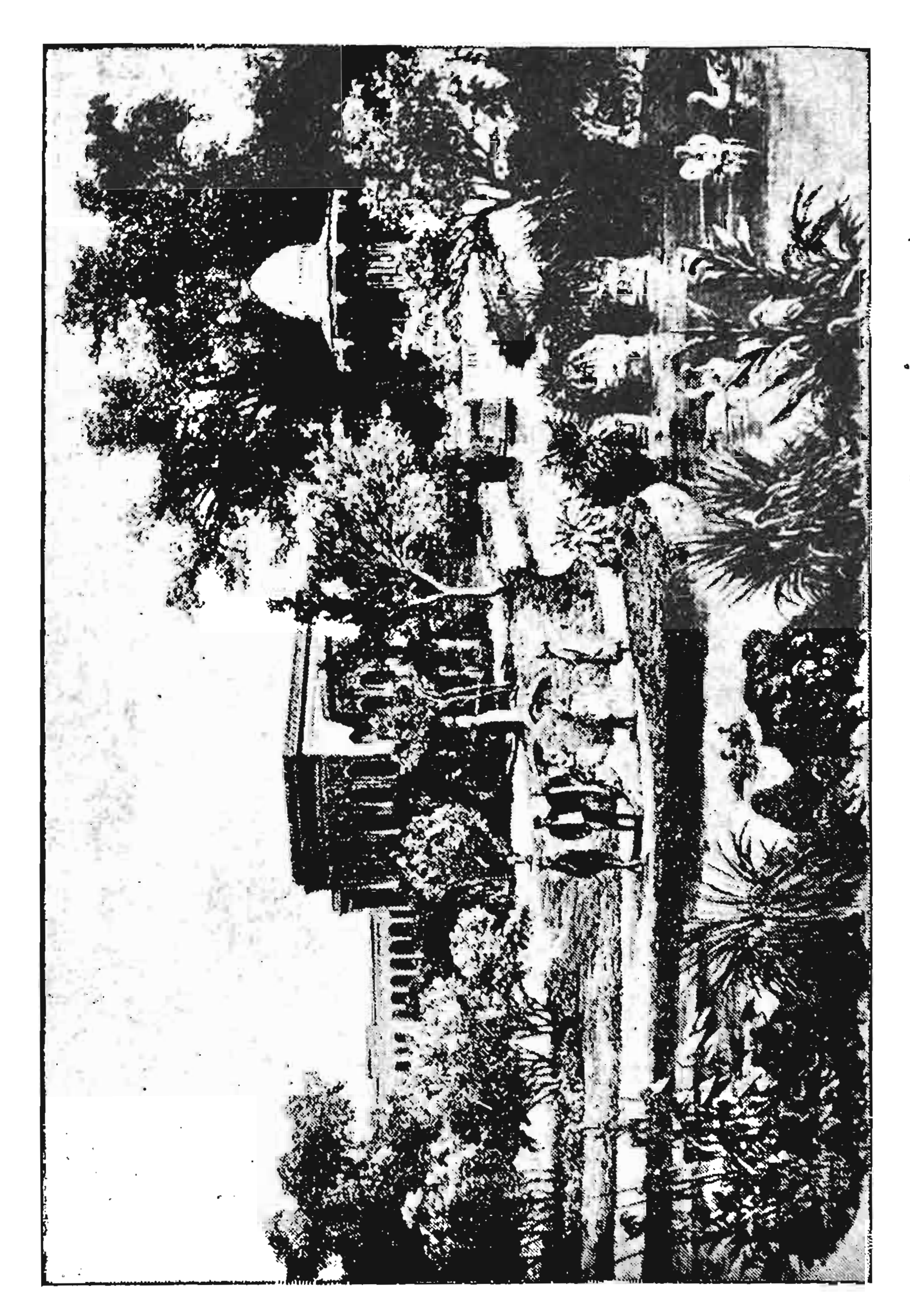
يا صبوراً على المكارِهِ يا أُنْـــسَ الندامى يا حافظاً للذمارِ
بين فنّي وبين فنّكَ عَهْدٌ كَتَبَتْهُ عرائسُ الأفكارِ
أنا أُمْلِي على الهزارِ فَيَرْوي هو عَنّي فرائدَ الأشعارِ

عادل الغضبان

آثار الخديوى اسماعيل الباقية

تقدّم لنا فى الجزء الأول من كتاب الموسيقى الشرقية ذكر فتح قنال السويس فى اليوم السابع عشر من نوفمبر سنة ١٨٦٩ عند الكلام على نُصرة الخديوى اسماعيل للفنون الجميلة بما له من مآثر جليلة تشهد له جليًا بحبه لمصر وسعيه فى ابلاغها أرقى الدرجات فى سلم الحضارة والمدنية حتى جعل مصر قسماً من أُروبًا وكفى بما شيّده فيهــا من المبانى الشامخة البديعة الصنع والترتيب دليلا على سلامة ذوقه وحبّه للاتقان ومفخرة يخلدها له التاريخ على كرور الاعصار ولا بأس تنويهاً بفضله واحياء لذكر مآثره الخالدة أن نورد هنا خاصة وصف سراى الجزيرة الباقية من مجد اسماعيل لما أن جلالة الامبراطورة أوجينيا زوجة الامبراطور نابوليون الثالث وامبراطور النمسا ووليّ عهد بروسيا وهولندا الذين شهدوا فتح القنال زاروها رسميًا ونزلوا بها ضيوفاً على الخديوى اسماعيل وقد سمعوا فى خلال هذه الزيارة الموسيقيّ المصري « عبده الحمولى » معتليًا تخته العربى وهو يغني أدواره الساحرة وموشّحاته الشرقية فأُعجبوا به أيما اعجــاب لرخامة صوته وانسجام نغماته وتناسقها ببعضها بعضاً مع أصوات الآلات الوترية على عدم وجود «النوتة» واليكم ما ذكر فى « تاريخ عصر اسماعيل » لعبد الرحمن الرافعى بك المحامى قبل وصف سراى الجزيرة أنه أي (الخديوى اسماعيل) أنشأ عدداً كبيراً من القصور منها سراي عابدين التى جعلها مقراً للحكم وحلّت محل سراى القلعة التى بناها محمد على باشا وسراى الجيزة وسراى بولاق الدكرور وقصر القبةوقصر حلوان وسراى الاسماعيلية وسراى الزعفران بالعباسية وسراى الرمل بالاسكندرية وجدّد القصر العالىوقصرالنزهة بشبرا (المدرسة التوفيقية الآن) وسراى المسافرخانة وقصر النيــل وسراى رأس التين بالاسكندرية وأنشأ عدة قصور أخرى فى مختلف البنادر كالمنيا والمنصورة والروضة

ومما كَتَبَهُ المغفور له على باشا مبارك فى تاريخ اسماعيل أيضًا عن سراى الجزيرة وسراى الجيزة



صورة الحديقة والى أعلى يمينها تجدون القبة المسماة بالفرنسية Temple d'Amour « هيكل الحب »
والى أسفلها تجدون طير البجع يسبح فى احدى البرك

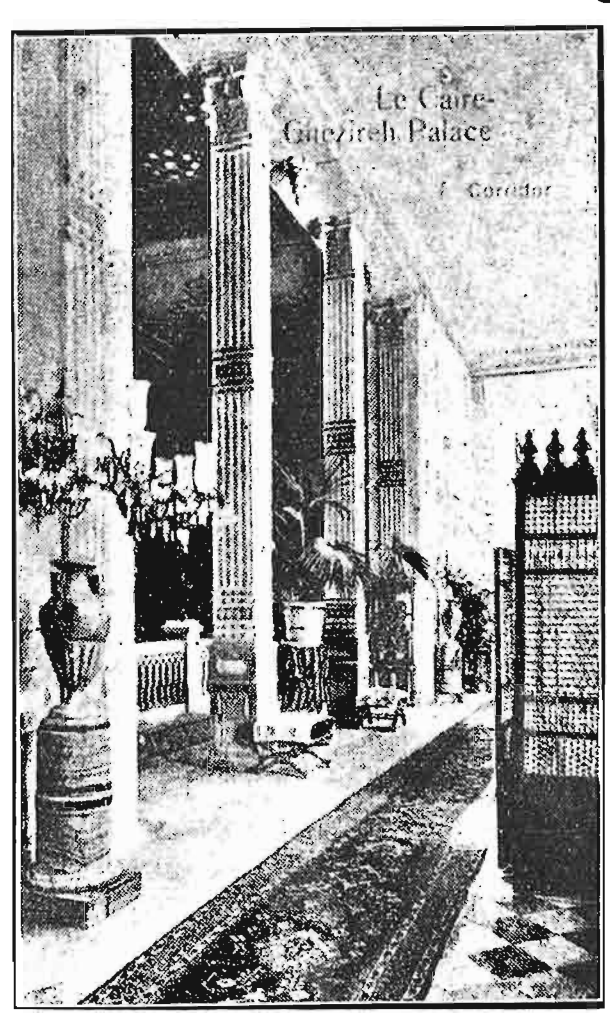
ما يأتي بنصه قال   أنهما من أعظم المبانى الفخيمة التى لم يبنَ مثلها وتحتاج لوصف ما اشتملت عليه من المحلات والزينة والزخرفة والمفروشات وما فى بساتينها من الأشجار والرياحين والأزهار والأنهار

والبرك والقناطر والجبلايات الى مجلّد كبير وقد ذكر عن أرض سراى الجزيرة ان مساحتها ستون فدانًا وأن ما صُرفَ عليها على كثرته قليل بالنسبة لما صُرف على سراي الجيزة وكانت هذه السراى (الجيزة) فى منشأها قصراً صغيراً وحمّامًا بناهما سعيد باشا ثُمَّ اشتراهما الخديوى اسماعيل من ابنه طوسون مع ما يتبعهما من الارض ومساحتها ٣٠ فدانًا ثمَّ هدم القصر وبناه من جديد وأضاف اليه اراضى اخرى وأحضر المهندسين والعمَّال من الافرنج لبناء القصر وملحقاته وأنشاء بستانه العظيم وبستان الأورمان وبلغت مساحة الارض التى شغلتها سراى الجيزة وسراى الجزيرة وحدائقهما ٤٦٥ فدانًا وان ما أنفق على سراي الجزيرة يبلغ ٨٩٨٦٩١ جنيهًا مصريًا وكلَّف تجميل القصور وتأثيثها ما لا يُحصى من الملايين فقد بلغت النقوش والرسوم فى قصور الجيزة والجزيرة وعابدين مليونى جنيه ونيِّف وبلغت تكاليف الستارة الواحدة الف جنيه أما الطنافس والارائك والبُسُط والتحف والطرَاف والاوانى الفاخرة فلا يتصور العقل مبلغ ما كلفته من ملايين الجنيهات »

أما سراى الجزيرة فهى باقية الى الآن على ما كانت عليه لعهد اسماعيل من سؤدد وعزّ ورونق وبهاء بخلاف سراى الجيزة التى هُدِمتْ وبيعت أرضها بالمتر للبناء وسبب بقاء سراى الجزيرة على سابق عهدها يرجع الى أن الله سبحانه وتعالى يريد ان تكون فى كِنّ من معاول الهدم حافظة لنزعة صاحبها وطابعها الشرقى فقيَّض لها من بين الشعب المصرى المغفور لهُ الأمير حبيب باشا لطف الله الذى هبَّ لنصرة الفنون الجميلة بأن اشتراها وما بقى من حديقتها وملحقاتها صفقة واحدة من شركة اللوكاندات المصرية سنة ١٩١٨ بعد أن قرَّر مجلس ادارتها هدمها ورسم الخرط لتقسيم أرضها وصانها اذ ذاك من ان تصل اليها ايدى الضياع وتدكها معاول الماديين من الاجانب استغلالاً لها وطمعًا فظلَّتْ حينذاك مرتعًا للمسرَّات ومحطًا لرحال العظماء والكبراء ورجال الفضل ومهوى أفئدة علماء الآثار وهواة فن البناء العربى البديع كما كانت لعهد الخديوى اسماعيل العاهل العظيم والناس على دين ملوكهم

ولا يعزب عن البال ان القسم التابع للسراى الذى يقال له بالفرنسية " Pavillon Alhambra محاكاة لقصر الحمراء الشهير فى الاندلس الذى أطلقت عليه شركة اللوكاندات إسم « الكازينو » الشائع الى الآن كان يقابل فيه الخديوى اسماعيل سائر زائريه من الملوك والقياصرة وأولياء العهود ورجال الدولة وغيرهم من علية القوم (انظر الصورة ص ١٥٠ ترَ الخديوى يقدم وزراءه الى الامبراطورة اوجينيا) فهو لا يزال حافظًا الى الآن لفخامة بنائه وما حوى من زخارف ونقوش واعمدة ورسوم

مطلية بالذهب كأنها من صنع أمس وقد بلغت غاية الغايات فى التفنن والاتقان وهو يُعَدّ بالامراء مجمع الابداع ومعرضاً للفنون لعهد اسماعيل ومع هذا كله فهو مُرصَد لأعمال البر والاحسان لما يقام فى رحابه من حفلات شائقة غنائية وتمثيلية بدون مقابل لحساب الجمعيات الخيرية عامَّة بدون تمييز بين تباين العقائد واختلاف النِحَل فضلا عن ان صدى مجد اسماعيل يردده الفضاء الفسيح ويحفظ طابعه السياسي يشهد بأن الله لا يرضى إلا ان يكون كما كان مقتدحا لزناد قرائح اكابر ساستنا بدليل ان رفعة محمد محمود باشا رئيس الوزراء حالاً ورفعة مصطفى النحاس باشا الزعيم الجليل قد القيا غير مرَّة بياناتهما السياسية على مسامع ألوف الآلاف من الجماهير الغفيرة من خلاصة رجال مصر واهل الذكاء والفطن وارباب الصحافة والأدب والأول على ما اذكر خطبة ألقيت مساء يوم ١٤ نوفمبر سنة ١٩٣٧ ، وللثانى مثلها القاها مساء اول يوليه سنة ١٩٣٨. وعلى الجملة فبقاء السراى

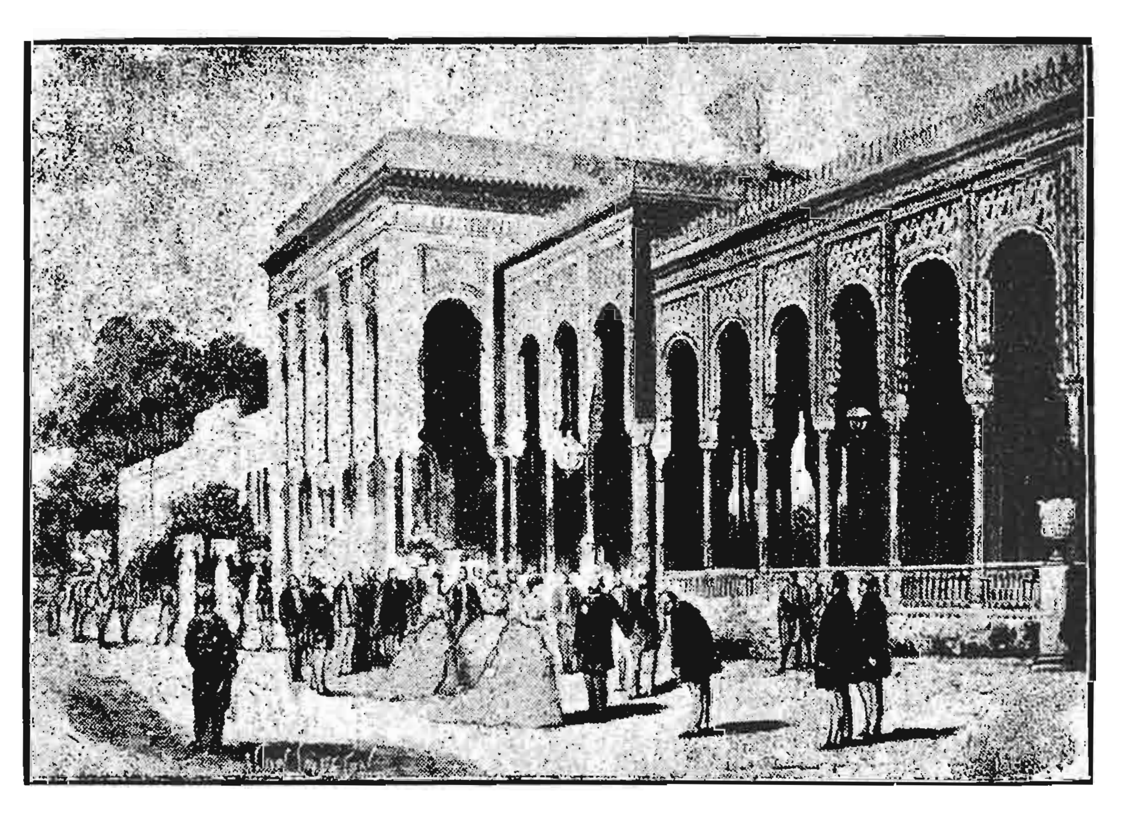


مدخل سراى الجزيرة

وملحقاتها حافظة لرسومها واشكالها وكنوزها الفنيّة النفيسة والهدايا الثمينة الباقية للآن التى اهداها لاسماعيل العظيم الملوك والقياصرة والبابوات ضربٌ لازب لا لتكون رمزاً لعزّ اسماعيل وعنواناً على بذله وتضحيته فى سبيل رفاهية شعبه وترقية مصر فحسب بل خدمة للفنون الجميلة ويا حبذا لو نسجت حكومتنا على منوال حكومات الفرنجة وجعلتها متحفاً شعبياً ومعرضاً يُرَى فيه نماذج حياة عاهل مصر العظيم وحياة شعبه قديمها وحديثها ومستثاراً لخواطر هواة الفنون الجميلة وصُنع اسماعيل يُخَلَّد له الثناء الطيب على تراخى الأحقاب وبالاحتفاظ بطابعه الشرقى ونزعته السامية وأثاره المجيدة يُناط الذكر الجميل للمغفور له الأمير حبيب باشا لطف الله الذى دفع للسراى وملحقاتها ثمناً غالياً

منذ سنة ١٩١٨ وحفظها إلى الآن خدمةً للفنون الجميلة وحبًا فى اسماعيل دون أن يبغى فى ذلك أجراً ولا شكوراً .

وإذا تأملتم ما قام به اسماعيل الكبير والعاهل العظيم من عرض نماذج الحياة المصرية القديمة والحديثة فى معرض باريس الذى اشتركت فيه الحكومة المصرية رسميًا سنة ١٨٦٧ كبيت شيخ البلد وهياكل ومصانع للتفريخ لم يعترها أدنى تغيير منذ خمسة آلاف سنة ونيف لغاية الآن وأشكال



سراى الجزيرة حيث يقدم الخديوى اسماعيل وزراءه لصاحبة الجلالة الامبراطورة اوجينا

« وكايل » وفسقيات وقباب جميلة ومشربيات بارزة ومن الآت الطرب العود والقانون والكمان والناى والرباب والمزمار البلدى وما اليها ومومياءت الفراعنة التى طأطأ أمامها ملوك الغرب وقياصرتهم رؤوسهم أكباراً لها وتعظيماً عامتم ما قرأناه آنفًا من ان الله عزّ وجلّ أوحى إلى المرحوم الأمير حبيب باشا أن يكون سابق حلبة المثرين الأوفياء فى اقتنائها وصونها من أيدى الضياع والتخريب لتكون تاجًا على مفرق الدهر . ومن يهدِ اللهُ فلا مُضِلَّ له وما العلم إلا من عند الله ويجدر هنا ايراد ما يأتى فى هذا المقام بقلم المغفور له على باشا مبارك .

ومما ذكره تاريخ عصر اسماعيل عن الحالة الاجتماعية فى الفصل السادس عشر ما يأتى : وبدا

على المجتمع الميل الى المرَح والحبور ويرجع هــذا الميل الى الثراء « ص ٣٢٤ » والرفاهية ثم الى انتشار التعليم ومن هنا ظهرت النهضة الغنائية فى عصر اسماعيل وازداد اقبال الناس على الأَغانى والموسيقى وارتقت أساليب الغنآء وزادت مكانة المغنين فى النفوس ونالوا من محبة الناس حظاً عظيماً وفى مقدمتهم « عبده الحمولى » وارتقى الذوق الموسيقىّ فى المجتمع

وأقبلت الطبقات الممتازة على حضور المسارح ومشاهدة الروايات ثم قلَّدَتْها الطبقات الاخرى وابتدع الخديوى اسماعيل سُنة الرقص الأفرنجى فكان يقيم فى سراى عابدين والجزيرة حفلات راقصة (باللو) بالغــة منتهى الفخامة وكان يدعو اليها الـكبراء وذوى المراكز الاجتماعية ورجال السلك السياسى وعقيلاتهم وكانت (الوقائع الرسمية) تُعنى باخبار هذه الحفلات وتضعها فى مكان بارز من صحائفها وجاء به ايضاً بقلم على باشــا مبارك ما معناه ان اسماعيل لم تفته الفرصة فى تنشيط النهضه العلمية ورعاية العلماء والأدبا. والمغنين وان عبده زار اسماعيل فى قصره ببيركون على البوسفور وظلَّ مقيماً فيه الى أن وافته منيته يوم ٢ مارس سنة ١٨٩٥ وله من العمر ٦٥ سنة فنُقل جثمانه الى مصر ودُفِن فى مسجد الرفاعى »

والحق يقال أن مصر نالت طوال الستة عشر عامًا لحُكمِهِ من الرقى والمدنية ما يحتاج الى مائة عام من الزمن ولو عاش عشر سنوات اخرى لبلغت مصر ذروة الـكمال فى الحضارة والرقى وظهرت نتائج اعماله الباهرة ظهوراً يردّ خصومه صاغرين قميئين

الأمير حبيب باشا لطف الله

انا نورد بالايجاز فى هذه العُجالة ما قام به صاحب الترجمة من جلائل الأعمال متجافين عن الغلوّ فى المدح والاطرآء دون أن نبخسه اشياءه ونثبت صورته هنا وان لم يكن موسيقياً تاركين للقارىء المنصف اعطاءه ما يستحقه من التقدير بدليل أنه من يوم ابتاع من شركة الوكاندات المصرية سراى الجزيرة ســنة ١٩١٨ إلى ان أمست شمسهُ على شرف المغيب وهو يوصى أولاده بأن يحتفظوا بما اشتملت عليه من أبنية فخمة وزخارف ونقوش وجبلايات نفيسة وفسقيات بديعة ومطارف بلغت غاية الغايات أحياء لذكر مآثر صاحبها ساكن الجنان الخديوى اسماعيل وتنويهاً بفضله ونصرته للفنون الجميلة على حدّ ما يصنع الانكليز فى حفظ تقاليد ملوكهم وآثارهم خدمة للتاريخ ولمصلحة الوطن بخلاف سراى الجيزة التى دكتها معاول الأجانب دكاً وبيعت أرضها بالمتر جرّاً للمنفعة المادية وفضلا عما

ذكر فقد كان محبوبًا من جميع عملائه وكان للفلاح الوالد الودود يعطف عليه و يواسيه فى إبَّان الشدة وقد أنعمت عليه الحكومة المصرية الجليلة برتبة الباشوية والمملكة العربية الهاشمية بالامارة لما أدّاه من الخدمات الجليلة فى القضية العربية وقد قبضه الله إليه فى التاسع والعشرين من شهر دسمبر سنة ١٩٢٠ وله من العمر مائة وأربع سنين كان فيها عنوان الجدِّ والاضطلاع بالأمور الخطيرة ومثال النبل والكرم والتضحية فذهب مزوّداً بما قدم من صالح الأعمال مذكوراً بما عُرف به من محاسن الصفات ومكارم الأخلاق بعد أن نال فى دنياه من الأمانيّ والنعم

المرحوم الامير حبيب باشا لطف الله

ما يقر العين و يسر النفس من صحة وعافية ومال و بنين وجاه وسؤدد وفى مثل صنيعه الخاص بصون سراى اسماعيل الوحيدة الباقية من أيدى الاطماع والضياع فليتنافس المتنافسون وهناك مآثر أخر من مثل ما كتبنا عن جلائل أعمال الخديوى اسماعيل الخالدة اجتزأنا عن ذكرها حب الاختصار سبحان من وسعت قدرته كل شىء وهو الخلاق الحكيم .



أميرات من الأسرة العلوية يستمعن عازفات على الآلات الوترية المصرية في سراى الجزيرة
(مستعارة من مجلة «المصرية» الغراء)

الاستاذ محمد زكى الشبيبى

العواد النابغة

معلومٌ أن لكل أُمة موسيقى خاصّة يحتم عليها ان تُعنى بها عناية كاملة وتحافظ على طابعها وتتمسك بالقواعد التى وضعها لها السلف اذ أن فى الخروج عن اصولها فساد أمرها فجديرٌ بنا اذاً وقد علمنا أن موسيقانا الشرقية هى منذ ٤ سنة ق م الدعامة الأولى التى ارتكزت عليها موسيقات سائر الأمم على وجه المعمور أن ننهض بها داخل حدودها توسيعاً لنطاقها من طريق الدعوة المتواصلة الى عموم مزاولتها فى مدائن القطر على حدّ العاصمة وانشاء معاهد لهــا وأندية لدراستها وتخريج الشبان والشابات على اساتذة فن الغناء القديم والعزف المكين وليعلم الشبان المتهافتون على سماع المجددين تهافت الفراش على النوران الأغانى الجديدة لا تمت الى قوميتنا بصلة وقد انتقلنا بها من عز الاستطالة

الى ذلّ الاستكانة ومن رجولية العرب الى خنوثة الهَمَل ونظرة عامة الى الطقاطيق والادوار المبتذلة والنغمات المائعة تكفى لاقامة البيّنة على صحة ما ذهبنا اليه والحق يقال ان حضرة الاستاذ زكى المثبت رسمه هنا قد بذل مجهوداً عظيماً فى سبيل ترقية فن الموسيقى خدمةً للفن بأن أنشأ فى مدينة طنطا معهداً موسيقياً لايزال يرن صداه فى الآفاق وفى الثغر الاسكندرى معهداً آخر تخرج عليه فيه عدة شبان من خيرة الاسكندريين وذلك فى سنة ١٩٣٣ وله بحوث جمة وآراء صائبة فى الموسيقى الشرقية نشرتها عدة جرائد ومجلات ويعد من حاملىّ لوائها ومن المحافظين على كيانها ولا نبالغ اذا قلنا انه ممن يشار اليه



الاستاذ محمد زكى الشبينى العواد

بالبنان لانه استاذ فذّ فى العزف بالعود على « الطاوور » القديم وله مكتبة مشتملة على تصانيف لأكبر الكتاب وأنبغ المؤلفين من المتقدمين والمتأخرين فى الموسيقى الشرقية فانا نهنئه بما نال المعهدان على يده من النجاح والتوفيق كما نهنىء مصرنا به وهاكم ماجادت بها قريحته فى القطعة الموسيقية التى على يمينه المأخوذة بالنوتة عن الابتكار الملائم كل نواحى الفن للذوق الشرقى الصحيح السليم من العجمة الممازج للروح مما يشهد بتمسكه بأصول الموسيقى القديمة وينطق بجهوده المشكور ومقصده الحميد

مقدمة مقام سوزدل تأليف ووضع زكى الشبينى

السـيد أمين المهـدى

إسم السيد أمين المهدى غنىٌّ عن التعريف لما أن جدَّهُ الكبير المغفور له الشيخ المهدى معـدود من جملة العلماء والزعماء الذين قرروا خلع خورشيد وتعيين محمد علي باشا واليًا عليهم والذين ذهبوا الى منزله ليبلغوه هذا القرار الخطير وقالوا بصوت واحد (لا نرضى الاّ بك واليًا) فقبل محمد على بعد تردد يسير . وعندئذٍ ألبسه السيد عمر مكرم - روح حركة الاصلاح - والشيخ الشرقاوى خلعـة الولاية ونادوا به واليًا فى أنحاء القاهرة وصدر فرمان سلطانى فى ٩ يوليه سنة ١٨٠٥ بتثبيته واليًا على مصر وذلك طبقًا لارادة الشعب ، وهذا مظهر جليل للروح القوميـة على ما ذكره التاريخ « عصر محمد على » فى الجزء الأول لابراهيم احمد عبده وصاحب الترجمة حفيد الشيخ العباسي صاحب الفتاوى المهدية الذى مكث نحواً من أربعين سنة شيخًا للاسلام وللجامع الأزهر لعهـد الخديوى اسماعيل وتوفيق وعباس الثانى وقد تعـلم أصول الموسيقى والضروب والأوزان من محمد عبـد الله بك رشيد العواد الهاوى ومحمد أفندى أيوب وتخرَّج بعدئذ على المرحوم كامل الخلعي الملحن الشهير وأخذ بعض تواشيح عن الأستاذ درويش الحريرى وعلى أحمد صادق المدرس بمدرسة خليل أغا ويجيد العزف على العود أيما إجادة وهو حلو البنان وقد انطبع على لوح حافظته خمسون قطعة ونيِّف من بشارف وموشحات وسماعيات تلقنهـا بالسماع من الأساتذة المذكورين آنفًا دون أن يلجأ فى أثناء العـزف الى العلامات «النوتة» مما جعل الأستاذين محمد عبدالوهاب وصالح عبدالحىّ والآنسة أم كلثوم يعجبون به ويستغربون على حدّ ما حصل لكل من المرحومين ابراهيم القبانى وداود حسنى ومَن فى طبقتهما وقد عيَّنهُ المعهد الملكي للموسيقى العربية مدرسًا للطلبة فيه وتكلفه محطـة الاذاعة من حين لآخر بمزاولة العزف الخماسيّ له المكوّن من ابراهيم العريان القانونجى وجرجس سعد النافخ فى الناى وأحمـد العريان الكمانى ومصطفى العقاد الرّقاق ناهيـك



(الأستاذ السيد أمين المهدى)

بتقاسيمه الساحرة التى تنطق بسعة رأس ماله من بضاعة هـذا الفن الجميل وكأنى به على صغر سنه من الواقفين شخصياً على ما كان لعبده الحمولى وأضرابه من روح و بديع الغناء وحيـلة ودهاء فى التصرف فلا عجب أن ينبغ مثله من بين الأسر العريقة المصرية على حدّ ما نرى أفلاطون وسبنسر وابن سينا ولوبران رئيس جمهورية فرنسا وهاريو رئيس مجلس النواب فيها موسيقيين نوابغ

احمد عزت باشا العابد

بدأ حياته الدراسية بدرس العربية بالمدرسـة البطريركية بزمالة كل من بشارة تقلا باشا وسليم بك تقلا وتعلم الحقوق بالمدرسة الكلية بدمشق ونال منها الشهادة و بعد ان اشتغل بالصحافة فيها عُيّن بولايتهـا سكرتيراً فعضـواً بمحكمتها المدنيـة فمفتشاً عاماً بمحاكم حلب و بيروت ودمشق وأورشليم فمفتشاً بسالونيك فرئيساً لمحكمة البداية باسطمبول فرئيساً لمحكمة التجارة المختلطة بها فعضواً بمجلس شـورى الدولة ثم كاتم أسرار سراى السلطان عبد الحميد وهو حامل عدة نياشـين وقد حظى أولاً (رحمه الله) هو وولده حضرة عبد الرحمن بك العـابد بسماع عبـده الحمولى فى حضرة السلطان عبد الحميـد ثم سمعاه مراراً وتكراراً فى سرايهما الخاصة



صاحب السعادة احمد عزت باشا العابد

فى بيك حيث يوجد سراى الوالدة (للخديوى) التى كانـ يقام بها حفلات فخمة فى عيد جلوس

السلطان . واليك دليلاً على ذلك ماجاء بمذكرات نصف قرن من الجزء الثاني لاحمد شفيق باشا قال

« علمت بورود إرادة خديوية الى فخري باشا بارسال أدوات الزينات من مصر للاستانة لتقام أمام القصر الخديوى فى ببك يوم عيد الجلوس السلطاني وطلبت الخاصة حضور المطرب الشهير عبده الحمولي وتخت العقاد لاحياء ليلة العيد فنفذت هذه الارادة وسافر الجميع فى ١٤ منه » اه

وكان محمود باشا شكرى رئيس الديوان التركى للخديوى عباس الذى بواسطته تعرّف عزت باشا بعبده الحمولى يعلمه بموعد مجىء الأخير الى الأستانة بقصد التهيؤ لسماعه .

وعن شغف عزت باشا بالموسيقى الشرقية فحدّث ولا حرج لأن المطربين فى حلب ودمشق كان يستحضرهم الى الاستانة وكانوا ينزلون بسرايه ضيوفاً على الرحب والسعة ويغنونه فى مجامع الانس الخاصة ومن عادة ولده عبد الرحمن بك أن يبكى اذا سمع الموسيقى لشدة تأثيرها عليه وللاسرة العابدية الكريمة بأجمعها ولوع بها لا مزيد عليه بدليل أن أحد أعضائها على ما أذكر عندما رُزق بمولودة أوصى والديها بأن يتعود كلاهما منذ الآن تنويمها على نغمات الراديو . وكفى بنبوغ راشد بك دليلاً على شديد ميل الاسرة الى الموسيقى .



صاحب العزة راشد بك العابد

راشد العابد بك

هو نجل حضرة عبد الرحمن بك العابد وحفيد عزّت باشا أثبتنا صورته هنا إتماماً لما سبق ذكره فى (ص ١٢٥) ولما نزل هو ووالده بالأستانة فى العام الماضى أكرم وفادته أكابر رجال الفن لأنهم يعدُّونه على صِغَر سنهِ زعيمهم وإمامهم الذى تُضرب اليه أكباد الإبل وقد حرَمه معهد الموسيقى

فى باريس « شهادة روما Le prix de Rome » التى تمنح للمتفوقين أمثاله لكونه شرقياً واقتصر المعهد المذكور على منحه الجائزة الأولى . وقد انخرط هذا العام فى سلك الجندية التركية لخدمة الوطن وعسى أن يزورنا فى مصر بعد إتمامه الخدمة لنستصبح بضوئه فى المعضــلات وليذلل لنا الصعوبات المعترضة موسيقانا التعسة المسكينة لأنه عالم عامل طبَّق العلم على العمل وأحاط بأصولها وفروعها إحاطة كاملة والله مصرّف الأمور لا ربٌ غيرهُ

« إســـتدراك »

فاتنا في (ص ١٥١) من هذا الـكتاب عند ذكر « الباللو » الذى رأى المغفور لهُ الخديوى اسماعيل أن يدخله فى البلاد تمشياً مع فكرته المشهورة بأن يجعل مصر قطعةً من أروبا ان ننبه القارىء الـكريم الى أن احفادهُ من بَعدِه جرَوا على منهاجه فى احياء هذا الصنف من الرقص في سراى عابدين العامرة ونذكرُ هنا أن الخديوى عباس باشا حلمى أحيَا ليلةً ساهرة انشدَ فى وصف الباللو فيها المرحوم شوقي بك قصيدة عامرة الابيات جاء فى مطلعها ما يأتي :

طَالَ عليها القِدَمْ فهىَ وجودٌ عَدَمْ

وجَاءَ فى وصف الوفود التى شَهِدَتْ الحفلة ما يأتى

مَقصــدُها سُــدَّةٌ آلَ اليهــا العِظَمْ
حيثُ كِبارُ الملا بعضُ صِغَارِ الخَدَمْ

الى ان قال فى وصف « الباللو »

إنتـثرَتْ لـؤلـؤاً فى المهجاتِ إنْتَظَمْ
تمْرَحُ فى مأمنٍ مثلَ حَمـامِ الحَرَمْ
مُؤتَلفٌ سِـرْبُهــا حيثُ تَلاقَى إلتَأَمْ
منـدفعــاتٌ عـلى مختلفــاتِ النغَــمْ
بين يَدٍ فى يدٍ أوْ قَدَمٍ فى قَدَمْ
تَذْهَبُ مشيَ القطا تَرْجِـع كَرَّ النَسَمْ

الى آخر ما جآء بهذه القصيدة من الوصف البديع وهـذا ضربٌ من الشعر جديد قد اشتهر بالابداع فيه المرحوم شوقي بك كما اشتهر بغيره رحمة الله عليهِ

صالح باشا ثابت

المغفور له صالح باشا ثابت نجل محمد باشا ثابت الشهير بدأ حياته بتلقى العلوم بمدرسة الأنجال التى انشاءها ساكن الجنان الخديوي اسماعيل بنوع خاص لأصحاب السموّ انجاله وابناء رجال الحكومة وعِلْيَة القوم المصرى وانتقل الى المدارس الأميرية لاتمام دراسته فيها ثم ذهب الى باريس حيث تعلّم الحقوق ونال الشهادة وانخرط فى خدمة الحـكومة متدرّجًا من الإدارة الى القضاء الأهلى حيث أصبح رئيساً لمحكمة الاستئناف وكان صديقًا حميماً للمغفور له الأمير حسين آفنذٍ (السلطان حسـين) وقد قبضهُ الله اليـه فى اواخر دسمبر سنة ١٩١٧ ولهُ من العمـر اربع وستون سنة كان فيها عُنوان الفضـل والاريحيَّة ومثال النزاهة والنُبل وكان من عشرآء « عبده الحمولى » ومن أعزّ اصدقائه وكان يجيد العزف على القانون وقد أثبتنا صورته هنا لاعتباره كوكبًا فى سماء مصر وهاويًا ونصيراً للموسيقى الشرقية وقد ترك عدة إسطوانات لعبده الحمولى على شكل كوبة كان فى تعبئتها فى ذلك العهـد



صاحب السعادة صالح باشا ثابت

(نقلت عن مجلة اللطائف المصورة)

عيوبٌ جَمّة لم يُتوفَّق إلى تلافيها دفعةً واحـدة لِما يخالطها عند سماعها من الغُنَّة المعدنية والضعف

الذى به لا يُمثّل الصوت تمام التمثيل بخلاف عصرنا الذى يُستخدم فيه الكهربائية للتعبئة ولو بقيت الى يومنا هذا تلك الاسطوانات على ما كانت عليه من نقص لبيعت بأغلى ثمن ولو كانت لا تتعاصى عن الانفصام ولا تتفتّت سريعًا لدي الحرارة الشديدة وإدمان الاستعمال

مخائيل تادرس بك

حضرته أول الحافظين عهودهم لعبده الحمولى وهو حائز للرتبة الثانية وحامل نيشانى المجيدى الرابع والعثماني الرابع وكان مديراً بقلم إدارة الدائرة السنية سابقًا وله ولدان الاستاذ مخائيل تادرس المحامي أمام محكمة الاستئناف المختلطة والأستاذ جرجس مخائيل تادرس مدرّس اللغة الانكليزية بمدرسة بنى سويف الاميرية الثانوية وهو خريج مدرسة المعلمين العليا وحائز لدرجة بكالوريوس فى التربية من الجامعة الأميركية . وقد أتينا على ذكرهما لما أنهما ولعان بالموسيقى ولوع والدهما الكريم والعرق دسّاس



صاحب العزة مخائيل تادرس بك

ومن ألطف ما قاله لنا مخائيل بك أنه منذ وفاة عبده الحمولى الى الآن تعمد

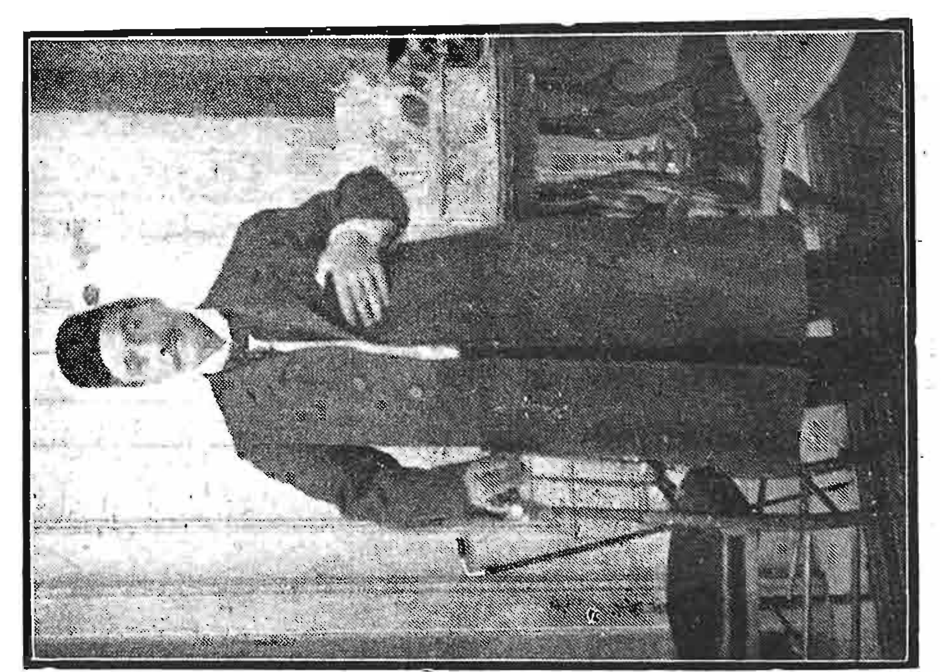
وضع قطناً فى أذنيه لكى لا يسمع بالمذياع أصوات المجــددين وقد آلى على نفسه ألا يسمع سوَاه طول عمره فأجبناه على ذلك مؤمنــين وأردفنا قائلين أننا جميعاً وضعنا أيضاً في آذاننا من الأسمنت المسلّح ما يمنع نفاذ أنينهم ونَدْبهم اليها

الفريق احمد زكى باشا



ذُكر خطأً في الجزء الأول ص ٤٦ انه كان ياور الخديوى اسماعيل والحقيقة انه سرّ ياور الخديوى عباس الثاني ورئيس ديوانه وهو يعد من انصار الغناء القديم ومن اصدقاء عبده الاوفياء

السيد احمـــــد الليثى



هو امير العود وقد اقتصر على مزاولة مهنته للارتزاق على تخت عبده الحمولي وقد اطلق على عودين له اسم عنترة واسم عبلة ولا ندري ايهما المطروح بجانبه

صاحب المقام الرفيع على ماهر باشا

رئيس ديوان جلالة الملك

ومن أكابر أنصار الموسيقى الشرقية

خصّ الله كل أمة بأفراد منها آثرهم على سائرها وجمع فيهم من الهبات كالعبقرية وصدق الوطنية وقوة الارادة وأصالة الرأى واجرآء العدل ما صرفه عن الجم الغفير من سوادها وما ذلك إلا لحكمة أراد بها المولى عزّ وجلّ عموم المصلحة والقيام بما هو فوق عمل الواحد فى الاستقلال بالامور الخطيرة والاضطلاع بالمصالح العامة حتى يكون الفرد مرشداً للأمة الى سُبُل الفلاح ومتوخيًا لها مناهج الحزم والصلاح وما الصلاح إلا نبات جزعه مغروس فى السمآء وزهوره وأثماره تُزيِّن الأرض وأعنى بهذا الفرد صاحب المقام الرفيع علي ماهر باشا رجل الساعة ورجل الوطنية رجل العمل الصحيح الخلو من الجلبة والضجيج وكم لأعماله الباهرة فى عصر هذه النهضة وفى سبيل استقلال البلاد من مواقف مشرّفة وأعمال بارزة تولاها بقلب عليم بأسرار السياسة الرشيدة وذهن بصير بكيفية تدبيرها وإحكامها ولا يغرب عن البال ان المرء لايقاس سلوكه وخُلُقه بقياس ما عرض له من أعمال بوجه الاتفاق فى أحوال طارئة بل بأعماله اليومية المستمرّة وان لنى أعماله الصامتة الجميعة قوىً لاتوجد فى أقوال سخيفة على حدّ ما صرّح به رمسي مكدونلد وكنى باصابته بسهام رأيه أكباد المشكلات فخراً ولم يعقه اضطلاعه بأمور الدولة يوم تعيَّن وزيراً للمعارف ثم رئيساً للوزارة عن العناية بالفنون الجميلة وفى مقدمتها الموسيقى بأن بثّ روح



(صاحب المقام الرفيع على ماهر باشا)

لشجاعة وعزّة النفس والكرامة الشخصبة فى الشبيبة المصرية تمشياً مع روح النهضــة القومية أسوة بالامم العريقة وقرر عمل مباراة فى نظم وتلحين النشيد القومي لكي ينشأ المصريّ حراً شجاعاً وخادماً أميناً لوطنه نافضاً عن نفسه غبار الذل والانكسار والكابة ناهيك بأن الفضل يرجع إلى رفعته فى بناء المعهد الملكى بعد المغفور لهُ الملك الراحل الذي أجزَلَ لهُ من الهبات ما بلغ مقداره ١ جنيه

صاحب المعالى محمد حسين هيكل باشا

وزير المعارف العمومية

لا حاجة الى الاطناب فى مكان معالى الوزير الجليل من حبه للعلم والأدب وتشجيعه للفنون الجميلة فانه قرّر آخراً تعميم دراسة الموسيقى فى كافة المدارس الابتدائيـة للبنين والبنات ولا غرابة فى ذلك لما بين الأدب والموسيقى من صلة ولما أن دولة العلم عند العرب كانت دولة رفيعة العماد فسيحة الظلال وان لمحمد بن محمـد طبرخان ابن أوزلغ الفارابي من القرن الرابع وهو أكبر فلاسفة المسلمين عدة تصانيف فى الموسيقى وكذا للرئيس أبى على بن سينا كتاب المدخل الى صناعة الموسـيقى ولابن باجة أبي بكر ومن فى منزلتهم تصانيف أخر فضـلاً عن أن موسيقانا التى ترجع الى ٤٠٠ سنة ق م غذّت موسيقات الامم الغربية



صاحب المعالى محمد حسين هيكل باشا

أجـل ان صحيفة ماضيك يا صـاحب المعالى ناصعة بيضاء نقيّة فقـد خدمت الحق وبحثت فى كشف الحقائق ونشر العلم كصحافىّ ودافعت عن الضعيف المظلوم كمحام يترافع لاجل الحق وتزيّنت مكاتب العلماء والأدباء بما وشيته من مطارف الأدب وصفتهُ من قلائد البيان فى تصانيفك التى فى آخر حلقاتها نجد كتابى « محمد »

و « منزل الوحى » اللذين خدمت بهما أمة الاسلام الخدمة التى لا ينقطع برُّها ولا ينقضي فخرها
يبعث على التمسك بأهداب التقوى ان أكرمكم عند الله أتقاكم فأنا نهنىء اللغة العربية بما أوتيه
على يدك من الحياة الجديدة والموسيقى الشرقية التى لا نلبث أن نراها قد نفضت عنها ثوب التجدي
الفائل واستعادت ماضى شبابها وسحرها وجمالها بعد أن أوشكت أن تلفظ آخر أنفاسها والله لا يضي
أجر من أحسن عملا وليحىَ نصير العلم والفنون والأدب وكيف لا وفى السربون موضع نشأتَ
الذي منه نبضت لكم مناهل الدراية والرشد. نبغ معكم كليمنسو ودومرج وهاريو ومَن فى طبقتهم الذي
عدوا الموسيقى قسماً مهماً من الثقافة ووضعوا مرتبتها فوق مرتبة الشعر

صاحب المعالى سعيد باشا ذو الفقار

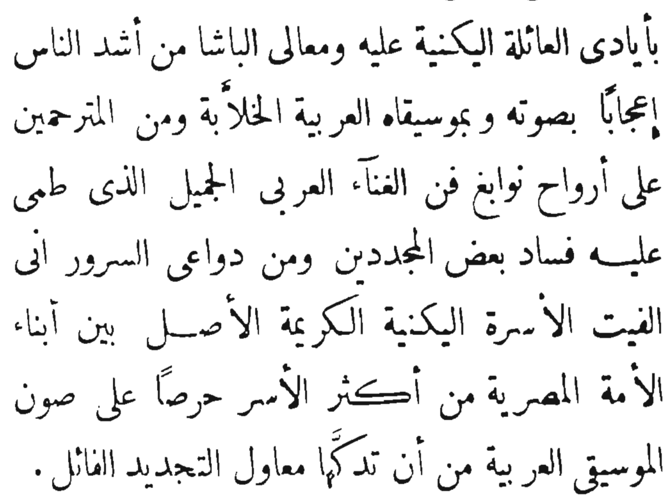
كبير أمناء جلالة الملك يعزف على العود و يعرف الضروب والأوزان و يعد بلا مرآء م
المعجبين بعبده ومن عشاق الموسيقى القديمة التى يتمنى ألا ينسف دعائمها المجددون و يدرسون معانيها وكيف لا وهو الذى شهد عصر المغفور له الخديوى اسماعيل باشا حيث تجلى عبده الحمولى على تخته وكثيراً ما قال لى معاليه فى السراى الملكية العامرة انه لم ير طول حياته من هو أوسع عطاء وأبسط كفاً بين سائر الباشوات من عبده وأن ما كتبتهُ على صفحات المقطم الاغرّ تنويهاً بقوة صوته وحسن أدآئه وسعة حيلته فى فن الغنآء إن هو إلا قطرة من بحر (راجع محادثتى مع معاليه فى الجزء الأول صفحة ١٣٦ و١٣٧ من هذا الكتاب).



صاحب المعالى سعيد باشا ذو الفقار

صاحب المعالى احمد مدحت باشا يكن

رئيس مجلس ادارة بنك مصر وسائر منشئآته . شهدتُ عبده يعترف على رؤوس الأشهاد



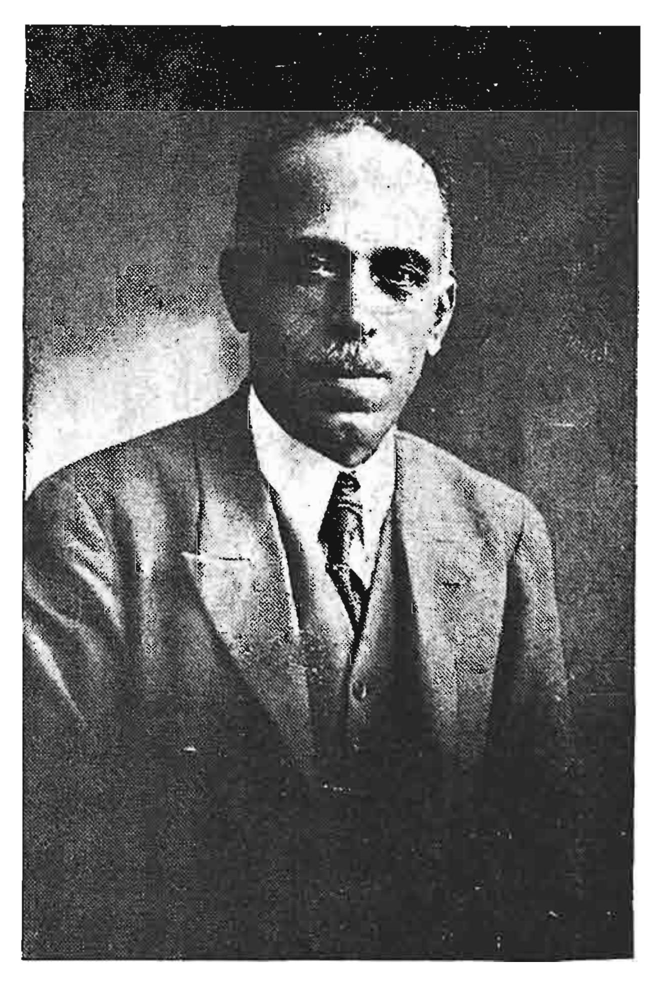
بأيادى العائلة اليكنية عليه ومعالى الباشا من أشد الناس إعجابًا بصوته وبموسيقاه العربية الخلاَّبة ومن المترحمين على أرواح نوابغ فن الغناء العربى الجميل الذى طمى عليه فساد بعض المجددين ومن دواعى السرور أنى الفيت الأسرة اليكنية الكريمة الأصل بين أبناء الأمة المصرية من أكثر الأسر حرصًا على صون الموسيقى العربية من أن تدكَّها معاول التجديد الفائل .



صاحب المعالى احمد مدحت باشا يكن

خليــــل بك ثابت

علاَّمتنا الجليل وأستاذنا الكبير رئيس تحرير جريدة المقطم الغراء وعضو مجلس الشيوخ يعدّ من أكابر أنصار الموسيقى الشرقية وهو يحذق النفخ فى « الفلوت » فضلا عن أنه خبير فيما ينتقده لا يرسل القول عن مجازفة وخبط متمكِّنٌ من إقامة البرهان على ما يحكم به أو عرضه على قياس العقـل والذوق الصحيح (راجع مقال حضرته النفيس فى الجزء الأول من هذا الكتاب «ص ٧٩ و٨٠ و٨١») .



صاحب العزة خليل بك ثابت



المرحوم عبده الحمولى وبأعلى صورة المؤلف

المرحوم عبده الحمولى

سخاؤه

جلس عبده الحمولى ذات ليلة بأجزاخانة الغورى وطلب الى ميشيل مرزا صيدليّها مستحضراً يشفى ألم الحنجرة فأشار عليـه باستشارة الدكتور عباس بك حلمى الذى كان وقتئذ بالاجزخانة ومعه الشيخ محمد عبده واحمد فتحى باشا زغلول وقاسم بك أمين ففعل وبينما كان الصيدلي يحضّر الدوآء له دخلت فقيرة تحمل على ذراعها طفلا وطلبت من عبده احسانًا فناولها جنيهين فما كادت تبعـد عنه مسافة عشرة أمتار بعد أن تفرست فى نفس العطاء حتى رجعت الى الصيدلى مسرعة وهمست فى أذنيه مشيرة إلى عبده وقالت انه أعطاها جنيهين هى على تهيؤ لأن تردهماله ان كان قدمهما لها سهواً بدلا من قطعتين من النحاس الأحمر (البرنز اللامع) ولما راجع الصيدلى عبده الحمولى فى ذلك تقدم اليها الأخير بأن تنتظر بالأجزخانة قليلا وتوجه نحو الشيخ محمدعبده واحمد فتحى زغلول باشا والدكتور عباس بك حلمي وقاسم بك أمين وطلب إلى كل منهم جنيهاًواحداً فجمع منهم أربعة جنيهات قدمها لها جزآء أمانتها ففرحت السائلة وهى من الدهشة والاستغراب بمكان ودعت له بطول البقاء وأردف عبده قائلا لهم حقًا ان هذه الفقيرة نالت ماتستحق لاتكالها على الله واستشهد بالحديث الشريف

القائل «لو توكلتم على الله حقّ توكله لرزقكم كما يرزق الطير تغدو خِماصاً وتروح بِطاناً» ومن لا يصدّق ذلك فليسأل كشاهد عيان مرزا افندى مارون صاحب أجزخانة «رويال» وشقيق الصيدلى المذكور وقصارى القول ان عبده اريحيٌّ مُتلِف مخلف

السيوفى باشا

يُرى وهو جالس بجلبابه البلدى وهو فى الثلاثين من عمره يجيد العزف على العود على الطاوور القديم ولا يخرج عن القواعد الحديثة قيد شعرة اذا جدد لحناً أو ابتكر نغمة وهو رميل لنا أولا فى مدرسة الفرير بالخرنفش (مصر) وهو خرّيج كلٍ من أحمد الليثي وداود حسنى رحمهما الله



حسين باشا السيوفى

ادريس بك راغب

المرحوم ادريس بك راغب نجل المغفور له اسماعيل راغب باشا المشهور من أولي العرفان فى العلوم الرياضية وعلم الحقوق وحائز للرتبة الثانيــة من الخديوى توفيق ولرتبة المتمايز من الدرجة



المرحوم ادريس بك راغب

الأولى ورتبة (اليالا) من السلطان عبد الحميد وعُين نائب قاضٍ ثم قاضياً بمحكمة مصر الأهلية وقد انتخبته العشيرة الماسونية أستاذاً أعظم للمحفل الاكبر الوطنى المصرى وهو سيد قومه عزيز الجانب فكه الأخلاق جرىء الصدر طلق اليدين وقد أمد المرحوم كامل الخلعي - على ماروى لنا - بمال وافر يُربي على ألفيّ جنيه لتمكينه من وضع كتابيه « كتاب الموسيقى الشرقى » و « نيل الأمانى فى ضروب الأغانى » وقد أثبتنا صورته هنا اعترافاً بما له من الأيادى على الفنون الجميلة وعلى المعوزين من اخوانه أبناء العشيرة ولشديد ميله الى الموسيقى العربية وتعضيده محترفيها رحمه الله رحمة واسعة



الاستاذ جاك رومانو

الاستاذ جاك رومانو

يُعدّ من أصدقاء عبده الأعزاء وله صوت متين القرار ويُدمِن إنشاد أغانى عبده وموشحاته العربية ويحسن تقليده من القرار إلى الأوْج

ومن مستملح مفاكهة « عبده » له انه حينما كان يغنى الدور الآتى فوق التخت على مذهب الجهاركاه

يا منيتى إيه السبب فى دى الخصام اللى جرى - قوللى عليه
هو عذولى جالك ولام علشان كده عامل خصام - وانا ذنبى إيه

كان يبدل فى الشطر الأول من البيت الثانى لفظة « جالك » بچالك بالجيم الشجرية إيماء إلى اسمه وهو يشير اليه بأطراف بنانه .

الشيخ ســـلامة حجازى

فريد عصره فى الغناء على المسارح العربية

ومما قاله الدكتور محمد فاضل فى كتابه عنه ما يأتى

«حدثنى الشيخ عليه الرحمة فى موضوع انضمامه الى التمثيل قائلا

أسرعت لزميلى عبده الحمولى الذى كنت أعزه وأحبه كثيراً وكان معه المرحوم (محمد عثمان) فى قهوة نزهة النفوس الكائنة بحىّ وجه البركة واستشرتهما فى أمر انضمامي الى التمثيل فلم يسع زميلنا الشاب (محمد العقاد القانونجى) إلاَّ أن

نقلا عن مجلة « الكواكب » صورة قديمة يرى فيها الشيخ سلامة حجازي مضطجعا بين كل من الاساتذة محمود رحمى وعبد الله عكاشه وحسين حسنى

صرخ فى وجهى قائلا : «وأين تكون عمامتك» عند ما تُمثِّل التقبيل أمام الناس ؟ فردَّ عليه المرحوم عبـده قائلاً « تكون فى بيتكم » ثم نظر إلىَّ مليًا وببطء وقال يا شيخ سـلامه ان التمثيل يمازجك وهو المخرج الوحيد لصوتك والأداة الحرة لأظهار نغمتك - فانضم اليه ليكون منا فرد نفخر به فى ناحية جديدة من الغناء فعزمت من تلك الليلة على احتراف التمثيل والعمل نهائياً فيه »

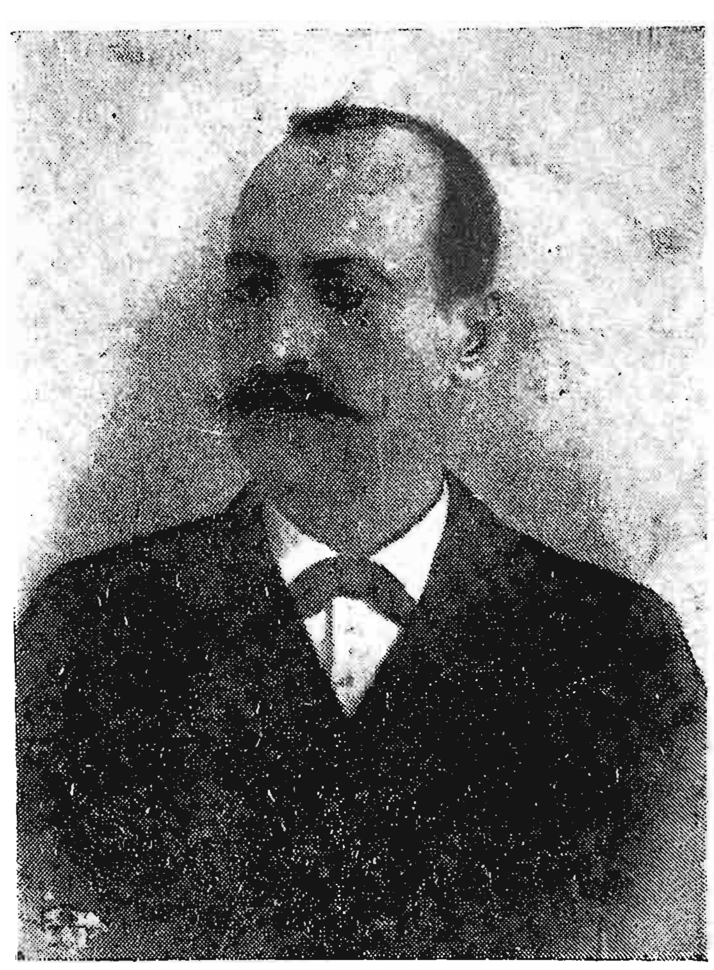
ولم تمضِ أيام حتى انضم الشيخ سلامة الى فرقة «الحداد والقرداحى» ومَثّلتْ هذه الفرقة بعد انضمامه رواية « مى وهوراس » على مسرح الاوبرا وأُعطى الشيخ دور البطل - دور « كورياس » ومما يذكر ان هذه الرواية مُثّلت نحواً من ثلاثين مرة وفى كل ليلة يزداد الاقبال عليها ويشتدّ الاعجاب بالممثل الجديد والمطرب الفذ » ولا بأس من ايراد ما حدَّثنا به عنه شاعر القطرين الاستاذ الجليل خليل مطران بك قال حفظه الله

شَعَر المغنون يومئذ أن « التشخيص » سبيل جديد يتبارون فيـه جلبًا لرضاء الجمهور وطلبًا للمزيد من ذلك الرضى فانطلقوا متسابقين ..ومن ذلك تَنَبَّه المرحوم الشيخ سلامه لما يستطيع فعله فى باب الغنآء التمثيلي وكان بعد تحوّله عن مباشرة الانشاد فى حلقات الاذكار الى رئاسة تخت التطريب وابداعه فى النوع الطليق من الغنآء ادواراً شائقة ومقطوعات رائقة قد جدّ به ميـل إلى التحول عن مزاولة صناعة الغنآء والأنشاد جميعًا فشرع وهو فى فرقتيّ المرحوم القباني وفرَح يلحّن بعض القصائد الغزَلية وأفلحت تجربته ولحّن طائفة من المخاطبات الغرامية ثم بعض المراثى ثم بعض المخاصمات مترقيًا من حال الى حال إلى أن أخذ يحاكى عصف الرياح وهدير الأمواج وعزيف الجن إلى ما هو أصعب فأصعب كما يسمع فى رواية الأفريقية وتلماك وعظة الملوك . فالصنيع الذى صنعه الشيخ سلامة انما هو وضعه أساس الغنآء التمثيلى فى هذه الديار . وذلك فضل سيذكر له بالحمد على توالى العصور وسيزداد كلما ازداد رقىّ هذا الفرع الفنىّ البديع على تعاقب الدهور .

ونظن اننا بما قدَّمنا قد اشتركنا فى احياء الذكرى السادسة للموسيقيّ العظيم وقمنا ببعض الواجب نحو الراحلين من رجال الفن . . . . . !! رحمَ الله الشيخ سلامة كما قال أمير الشعرآء « كان دنيا وكان فرحة جيل »

المرحوم اسكندر فرح

كان المرحوم اسكندر فرح معاوناً بدائرة الاجراءآت بدمشق وكلفه مدحت باشا والي بيروت في عهد السلطان عبد الحميد بأن يؤلف فرقة للتمثيل لما عهد فيه من الميل اليه والالمام به وسمح له بأن يزاول عمله في وظيفته مدة ساعة كل يوم ليباشر بقية النهار تدريب الممثلين على العمل فاتفق مع المرحوم أحمد ابي خليل القباني الملحن المشهور واستأجرا بجنينة «الافندي» بباب توما من أحياء المدينة مكاناً فسيحاً مثلا فيـه أولا رواية « عائدة » وأمدّ الفرقة مدحت باشا بمبلغ عشرين الف قرش من عملة دمشق لتشـترى به ملابس للممثّلين وغـيرها فأقبلت الجماهير على سماعها مراراً عديدة واستمر اقبال الناس عليها على تكرار تمثيلها حتى أخذ أبو خليل واسكندر فرح يفكران في إيجاد روايات أخرى نزولا على رغبة الوالي وما كادت الفرقة تمثل رواية أبي الحسن


المرحوم اسكندر فرح

حتى قام بعض المشايخ الرجعيين وقعدوا لظهور هرون الرشيد على المسرح على شكل أبي الحسن المغفل ورفعوا احتجاجاً بذلك الى الحكومة العثمانية بالاستانة فأصدرت ارادة شاهانية بمنع التمثيل العربي في سوريا واستدعت مدحت باشا الذى فرَّ من وجهها وكان عبده الحمولى في هذه الأثناء نازلا بدمشق تبديلا للهواء فنصح لهما بأن يحضرا بفرقتهما الى مصر مرتع الحرية لا تلزم الممثل أو الكاتب فيهـا تبعة فشخص الجوق الى مصر سنة ١٨٨٣ بأسم جوق ابي خليل وأخذ يتنقل مدة احدى عشر شهراً بين مصر والاسكندرية وطنطا واستقرَّ اخيراً في مصر يزاول فيها التمثيل مدة خمس سنين متوالية وكان

اسكندر فرح مختصاً بتعليم التمثيل وكان ابو خليل مختصاً بالغناء والتلحين وتخرج على الاول كلٌّ من ماري وهيلانه سماط ومريم ولبيبة ملّي اللواتى قمنَ بتمثيل ادوار «المرأة» عوضاً عن الغلمان وقد قام اسكندر فرح بتكوين جمعية يقال لها جمعية المعارف الغرض منها اجتماع الهواة للفن وحثُّهم على المثابرة فى العمل امثال محمود رحمي واحمد فهيم ومحمود حبيب واحمد فهمي وغيرهم من طلبة المدارس العليا وقد مثَّلا عدة روايات بدار الاوبرا حضر بعضها المغفور له الخديوي توفيق باشا وكثرت فى ذلك العهد الاجواق واشتغلت بالارياف وفى الموالد والمواسم وعلا كعب التمثيل واتسع نطاقهُ مما حدَا المرحوم اسكندر على بيع املاكه فى دمشق والعودة الى مصر هو وعائلته وابو خليل سنة ١٨٨٩ فاستأجر اسكندر فرح منزلاً بشارع محمد على ملك اسماعيل باشا اباظه أُخْتُصّ الدور الاعلى منه بسكنى عائلته والدور الاول بابي خليل وما لبث الأول أن رأى شقة الثانى فارغة وخطاباً مطروحاً فى ارضها يقول فيه انه سافر الى الاستانة تمهيداً للحصول على ترخيص رسمي منها بواسطة عزت باشا العابد لاجل الاشتغال بالتمثيل فى دمشق وذلك افضل من البقاء في مصر حيث اشتدَّت المنافسة وما لبث ان وصل الاستانة حتى ابقاه عزت باشا وعيَّنهُ مقرئاً فى سرايه ببيك فلما رأى المرحوم اسكندر فرح نفسه أمام الامر الواقع جمع كلاً من محمود رحمي ومحمود رجب واحمد فهمى واحمد فهيم وغيرهم من هواة الفن وماري وهيلانه سماط وألَّف منهم جميعاً جوقاً مستوفياً وأقام مرسحاً من خشب على قطعة ارض فضاء ملك المرحوم على باشا شريف رئيس مجلس الشورى وقتئذٍ كائنة بشارع عبد العزيز مثَّل عليه من الروايات أبي الحسن المغفل وعائدة والامير محمود والامير يحيي وانس الجليس ثم ضمَّ اليه بعد ان اتفق مع الشيخ سلامة حجازي على التمثيل معه كلاً من علي وهبه واحمد عزت ومحمود حجازى والشيخ صديق والشيخ حامد المغربى ومريم ولبيبه مِلّي ومثلوا رواية « الرجاء بعد اليأس » وقدّم للجوق تباعاً المرحوم اسماعيل بك عاصم المحامى الشهير ثلاث روايات نذكر منها أنيس الجليس وصدق الاخاء ومن دواعى الغبطة ان نُسجِّل هنا ظهور اسماعيل بك عاصم وعلى بك ولده على المرسح وهما يمثلان أهم ادوار كل رواية جديدة من تأليف الاول منهما بدار الاوبرا فى حضرة المغفور له الخديوى توفيق باشا باشراف اسكندر فرح حتى سنة ١٩٠٤ وكان الجوق يمثل مساء كل يوم أحد فى كازينو حلوان رواية يحضرها الخديوى توفيق باشا الذى رغب من تلقاء نفسه ان يبنى للتمثيل دار فى حلوان واخرى فى مصر عدا الاوبرا ويمدّ جوق اسكندر فرح بمبلغ خمسماية جنيه مصرى يصرف له سنوياً من الخاصة الخديوية ولكن المنية عاجلته قبل ان تنفذ هذه الرغبة .

(ستأتى البقية فى الجزء الثالث)

الاستاذ عبد الله عكاشه

أَلَّفَ العكاشيون جوقاً مستقلاً باسمهم عندنا انقطع الشيخ سلامه حجازى عن التمثيل بسبب اشتداد مرض الفالج عليه وقاموا بتمثيل عدّة روايات على مسرح تياترو عبد العزيز خاصة اسكندر فرح ولما نقه الشيخ من مرضه انضمّ اليه العكاشيون ثانياً واتخذوا دار التمثيل العربي مرسحاً لهم بنوع خاصّ وممن اشتهر من العكاشيين بالجرى على منهاج الشيخ فى قصائده الرائعة والحانه الشائقة الاستاذ عبد الله عكاشه الذي ابدع ايما ابداع فى التمثيل في رواية «مغاور الجن» التي خُيِّلَ فيها الى الجمهور انه هو سلامه حجازى الذى ينشد وهو الذي أنشد في حضرة جلالة المليك فاروق المعظم ليلة الجمعة الموافق ٢١ يناير سنة١٩٣٨ في قصر عابدين احتفاء بميلاده السعيد على مقام السيكاه الأبيات العامرة الآتية وهى من قلائد شعر الاستاذ خليل مطران بك شاعر الاقطار العربية ونالت رضى جلالته والاستحسان العام



(الاستاذ عبد الله عكاشه)

يا مليكا أعار عرشاً قديماً	من شباب ما رده اليوم نضرا
راح عصر حلّت به مصر أسنى	ذروة في العلى وجددت عصرا
انت أرضيت بالنهى والمساعى	عمر المجتبى وارضيت عمرا
خُلُق طاهر وبأس شديد	وذكاء يجلو من الليل فجرا
وسخاء يفيض كالنيل الاّ	انه ليفيض بذلا وبرّا
أى يوم القران يوم سعيد	جمع النيّرين شمساً وبدرا
لا ترى فيه اينما سرت الاّ	فرحاً شاملا وانساً وبشرا

أقبل الشرق بالتهانى ومن هنأ فاروق مصر هنأ مصرا
ملك زادها فخاراً ومجداً مذ تولى بالنصر يعقب نصرا
ليعش فائزاً بأغلى الامانى وليخلد ذكراه دهرا فدهرا

خليل مطران بك

الاستاذ يوسف تادرس

المفتش بالادارة العامة بمصلحة البريد

موسيقىّ بالطبع وقد شغف بالطرب منذ الطفولة شغفاً يثير الدهشة والاستغراب لما انه كان يجرى وراء مجالس السمع أينما وجدها ولو كابد من أمرها عقبة كؤودا وكثيراً ما كان يقضى النهار وشطراً من الليل واقفاً أمام محال بيع الاسطوانات ليستمع النغمات الشرقية القديمة بغير فتور أو تعب لا تحفزه الحاجة الى طعام أو شراب وكثيراً ما رأيناه يغادر بلدته الى اخرى تاركا أعزّ الاوطار عليه فى سبيل سماع الالحان ومما يحسن ذكره انه بينما كان بعض كبار الموسيقيين يقوم باحياء ليلة ساهرة في أحد المنازل وقف الاستاذ يوسف خارج المنزل مع زمرة من أرفاغ الصبية ولما علا ضجيجهم وحال صياحهم دون تمتُّع اصحاب المنزل باستماع الغناء عمدوا الى خرطوم الماء وسلّطوه على الصبيان الى أن تفرقوا و بقى صاحبنا في مكانه مؤاثراً التعرُّض لبلّ ثيابه على حرمانه نعمة التمتع بالسماع الى ان هرَع اليه صاحب الدار الاستاذ محمد عمر المسيقار الشهير معتذراً ثم دعاهُ الى الدخول و بالغ في إكرامه بعد أن أجلسه بجوار التخت وكانت هذه الحادثة فاتحة التعارف وتوثقت بعدئذ عُرى المصافاة بينهما



(الاستاذ يوسف تادرس)

أما وقوفه على موارد الغناء القديم ومصادره فحدّث عنهُ ولا حرج مما كشف له عن غوامض

فنّ الموسيقى وأثار دفائنها . وممن شهدهم من اكابر العازفين الاستاذ محمـد العقاد الكبير والاستاذ سامي الشوا أمير الكمان وامين بوزرى وعبد الحميد القضابي وابراهيم العريان وداود حسنى وابراهيم القبانى ومحمد عمر وقد تلقن اصول الفن من الاستاذين سيد درويش ومنصور عوض الموسيقار النابغ ويرجع الى الثانى كل الفضل فى نضوج ملكته في الموسيقى الشرقية واتخـذ الكمان التي ملك عنانها ترجماناً لعواطفه الموسيقية الوليدة فيه وقد اتصـل بأمير الكمان الاستاذ سامى الشوا الذى يُعدّ فى الشرق المثل الاعلى فى العزف عليها واستضاء بمشكاته آخـذاً عنه كثيراً من التقاسيم والمقطوعات القديمة الخالدة مماّ جعله ذا طابع خاص يمتاز عن سـائر الهواة بالدقة والضبط والتأثير العميق وهو حريص كل الحرص على الأصول والقواعد القديمة التى لايحيد عنها قيـد شعرة اذا ابتكر نغمة جديدة أو الَّف لحنًا دون ان يكونا موسـومين بطابع شرقى ملائم للذوق الصحيح ومطابق للروح المصرى الخفيف

واعجب من ذلك أن ميله الشديد الى الموسيقى لم يعقه عن استبطان دخائل العـلم الذي نَبَغَ فيه فقد عكف بعد أن حصل على « الليسانس » في الحقوق على تحضير الدكتوريَّة ونال فى شهر اكتوبر سنة ١٩٣٧ دبلوم الدراسات العليا فى الاقتصاد السياسي ونال ايضاً فى اكتوبر من هـذا العام دبلوم الدراسات العليا في القانون العام وكان الأول بدرجة المتفوق فى الامتحانين كليهما .

وصاحب الترجمة من أجرى الكتَّاب قريحـة وأسرعهم خاطراً وله نظم قليل في الشعر وانه بلامرآء لآية من آيات الله فى ذكاء الفهم ويكاد يمازج الارواح لرقته واذا تحدَّث اليهِ انسان تمثل له في شخصه من صُور نُبل النفس والمهابة وجلال الشأن مع خفض الجناح ورقَّة القلب ولطف الحس ما يثير الاعجاب والاكبار ومثل هذه الصفات من خير ما يُرْمَز به الى كل موسيقيّ نابغ مثله مدفوعٍ الى الفن الجميل بالسليقة مصداقاً لمـا رواه فلاسفة اليونان فى ذلك من انَّ البلاد التى انتشرت فيها الموسيقى كان أهلها أرقّ عاطفة وأعذب اخلاقاً والطف ملكة من غيرها .

الاستاذ سامى الشوا

أمير الكمان

إسمهُ غنيٌ عن التعريف ولكن الذى حدانا على كتابة هذه الكلمة الوجيزة انّا رأيناهُ يجوب البلاد البعيدة مكلِّفًا نفسهُ فوق طاقتها ليس جرّاً للمنفعة المادّية بل ليُحيي ما عفا من دارس الموسيقى

الشرقية التى أجهز عليها بعض المجدِّدين من قومنا بسلاح التطوّر والتجديد و يبيّن لكافّة الشرقيين المنتشرين فى انحاء المعمور أن فى مصرنا أُمَّةً لا تزال حيَّة تدافع عن مجدها وتقاليدها وعبقرية أسلافها الذين أقاموا للموسيقى العربية بناء قوىّ الدعائم وحريصة على ما لها من شعار معلوم وطابع خاصٌ مما جعل له بين سائر الناس وجميع الموسيقيين رتبة بعيدة المصعد حتى تحدَّث به الملوك والامراء والحكم البيان عزَف الاستاذ سامى على كمانه فى الحفلة التى أُقيمت لجلالتيّ ملك وملكة ايطاليا بالبدرشين فى أوائل مارس سنة ١٩٣٣ بمعرفة صادق باشا وهبه ومحمد بك حسين العضوين بلجنة الشرف وأعجب به جلالتاهما وسألاه أين تعلّم الفن فاجابهما في مصر وقدم لهما كمنجة قائلا انها من صُنع



(ألأستاذ سامى الشوا امير الكمان)

تورينو وموروثه عن والد جدّه الذي عزف عليها فى حلب بحضرة ابراهيم باشا الذي غزا سوريا و بعد ان قطع جميع أوتارها إلا واحداً عزف عليه من مختلفات النغم ما اوقعهما في الدهشة فأهداه الملك وسام «الكفاليرى» وأهدته الملكة دبوساً للاربة مرصعاً بالالماس وجاء بجريدة الاهرام بتاريخ ٤ ابريل سنة ٩٢٨ ما معناه تناولت حضرة صاحبة السموّ الملكى الأميرة ميري أمس الشاى بدعوة

من حضرة صاحبة السموّ الأميرة طوسون في كشك شبرا التاريخيّ الذى أنشأه الجدّ الأعلى لحضرة صاحب الجلالة الملك والذى هو الآن ملك الأسرة الملكية وكانت تقدُّم الاميرات للأميرة ميرى وشهدن الراقصات فوق جزيرة الرخام والمغنيات في زوارق سابحة فوق الماء ناهيك بالمظهر الشرقى البديع والفخار والابّهة التى تمثَّلت فى الحفلة ولما وصلت الاميرة إستقبلتها المدعوّات وفي مقدمتهن الاميرة طوسن وجَلسن فى جوانب الفسقية التى تتوسط الجزيرة ثمَّ نزلت الانسات المخصَّصات للرقص والغناء مرتديات ملابس شرقية بديعة على السلالم المؤدية الى الفسقية وهنّ ينشدن أناشيد عربية بصوت رخيم على نغمات كمان الاستاذ سامى من تأليفه الذى يمتّ الى غناء حلب القديم .

وقد ذهب الى الأستانة سنة ١٩١٠ بدعوة من احمد شوقى بك بناء على أمر المغفور لها والدة الخديوى عباس ومعه عبدالحى حلمي وعزف فى حضرة يوسف عزالدين ولى عهد السلطان الذى قدَّمهُ اليه محمود شوكت باشا البغدادى فأعجب به هو وسائر الأمراء الذين شهدوا الحفلة كما أُعجب الموسيقيون الترك به ودهشوا من «القفلة» المصرية الخلابة

وجاء على أجنحة التلغرافات الرسمية لمراسل الأهرام الخاص مايأتي بنصه – فيشي فى ١٥ يوليو سنة ١٩٣٧ عزف أمس الاستاذ سامى الشوا أمام جلالة الملك فاروق على كمنجة جديدة من اختراعه صنعت على شكل رأس أبي الهول فلقي عزفه نجاحًا كبيراً وقد قدَّم محمود فخري باشا واحمد حسنين باشا سامى الشوا لجلالة الملك فسُرَّ جلالته كثيراً من الاستماع الى توقيعاته وتعطَّف فهنأ أمير الكمان العربي على مهارته تهنئة حارّة

وممّن عزَف بحضرتهم من الملوك والامراء ورؤساء الجمهوريات ملوك ايطاليا وبلجيكا وبلغاريا وملكة رومانيا والملك فيصل الذي أسنى له هدايا نفيسة وعباءة والسلطان حسين والأمير عبدالله وباي تونس ومراكش وشاه ايران السابق ووكيل جمهورية امريكا الجنوبية المستر داوس والجنرال غورو ورئيسي جمهوريتيّ سوريا ولبنان اللذين منحاه نياشين واحتفلت بمقدمه الجالية السورية اللبنانية فى البرازيل والارجنتين وشيلي معربة له عن تمسكها باهداب العربية وموسيقاها فى الغربة مع اضطلاعهم بمهامهم التجارية وقد عزف عند عودته فى روما بالراديو تحيات مصر الى ايطاليا بمناسبة المعاهدة التي أُبرمت بين انكلترا ومصر وايطاليا سنة ١٩٣٨ وهو حَريٌّ بان يُكنىَ بكمانيّ الملوك والسلاطين .

الأذن وحسّ السمع

مر بنا آخراً فى بعض مطالعاتنا الفصل الآتى فى إحدى المجلّات العلمية تعريب العلّامة الشيخ ابراهيم اليازجى فاحببنا ايراده لما فيه من الفائدة العلميّة قالت من حاسّة السمع ان ندرك بها الاهتزازات الصوتية التى يحملها الهوآء ويؤديها الى الاذن أى الى المحارة ومن هناك تنتقل فى عدّة مسالك الى الأذن الباطنة وهى محلّ إدراك المسموعات

أما منفعة المحارة (صيوان الأذن) فالمقصود منها أن تكون عضواً يجمع الاصوات وما فيها من الأثنآء والتجعدات منفعتهُ ان يعكس الأمواج الصوتية الى الصماخ الذى هو المجرى السمعي الظاهر مهما اختلفت جهة ورودها بالقياس الى الأجسام الصائتة . وفائدة هذه التجعدات يمكن أن تُعلَم بالامتحان فانه إذا مُلئت تجاويف المحارة بالشمع مثلاً حتى تصير ذات سطح واحد لم تستطع الأذن أن تستجلى حقيقة الصوت ولا سيما إذا ورد من الجهة الموافقة لامتداد سطح المحارة وبالمحارة أيضًا نعلم جهة الصوت إلى يمين الرأس أو شماله فأن الشخص يدرك للحال الجهة الوارد منها الصوت ولكن إذا أحدثته فى الجهة المقابلة لوسط الوجه فأنه لا يعلم من أى جهة جآءه الصوت فأذا سُئل خبط خبطًا مضحكا وإذا أحدثت الصوت تحت ذقنه فانه على الغالب يظنه وارداً من خلف رأسه وبالعكس إذا أحدثت الصوت خلف رأسه فأنه يظنه وارداً من الأمام

ثم ان الاهتزازات الصادرة عن الاجسام الصلبة يمكن ان تُسمَع بوضع هذه الاجسام على جوانب الرأس فاذا سددت اذنيك بيديك وأمرت من يضع ساعة على جبهتك فانك تسمع صوت حركتها واضحًا وكذا اذا فتحت فاك ووضعت الساعة بين ثناياك فانك تسمع الصوت كذلك . واذا أخذت باسنانك مسطرة عريضة ووضعت الساعة عليها كان الامر نفسهُ وذلك ان الاهتزازات الصوتية الصادرة من باطن الساعة تنتقل الى ظرفها ومنهُ الى المسطرة ثم الى الاسنان ومن الاسنان الى عظم الجمجمة ثم الى سائل الاذن فاطراف العصب السمعيّ ومن هناك تنتهي الى الدماغ . ولما كان من خاصيّة الاجزاء الصلبة من الرأس أن تنقل الاهتزازات الصوتيّة توًّا الى الاذن الباطنة امكن ان تُستخدم هذه الخاصية فى اختبار حدّة السمع وذلك بان يوضَع مقياس القرار عند اهتزازه على وسط الجبهة فان الشخص يسمعهُ أولاً حقّ سمعهِ ثم انهُ بضعف الصوت يضعف

سماعهُ له شيئاً بعـد شيء حتى لا يعود يشعر بصوت البتة فيعيّن المختبر بساعة ذات ثوان المدّة التى لبث فيها يسمع الصوت . واذا كانت احدى الاذنين ضعيفة الحسّ فان كان هناك نَدْبة فى الجهاز الموصل الخارجي قد حدث عنها تضخمٌ فى الغشآء الطبلى سمع الصوت أشدّ من جهة الاذن المصابة و بعكس ذلك اذا كان ثَمَّ نَدْبة فى الباطن فان الصوت يُسمع أضعف من جهة الاذن نفسها .

وهناك ضرب آخر من الاختبار يوضع مقياس القرار فى حال الاهتزاز وراء الأذن معتمداً على العظم ومتى انقطع الشعور بالصوت عن طريق عظم الجمجمة ينقل المقياس الى أمام الصماخ فاذا عاد الشخص يسمعه كانت اذنهُ سليمة واذا سُمع من جهة الصماخ مدة أقصر مما يسمع من جهة العظم دلّ ذلك على اختلال فى الجهاز الموصل واذا كان الأمر بالعكس دلّ على اختلال فيالاذن الباطنة

—— ٥⊂٥ ——

تقـــاريظ

صديقى الأديب قسطندى افندى رزق

كانت كلمتى الأولى فى الجزء الأول من كتابك « الموسيقى الشرقية » نثرية وهذه كلمة منى شعرية جعلتها هدية للجزء الثانى من كتابك تجدنى بها مشاركا لك فى رأيك ،مثنياً على عزيمتك الوثَّابة ، شاكراً لك ما قدمت لأمتك من فضل ، وما بذلت من جهد ، والله أسأل أن يتولاك بالرعاية والتوفيق



الاستاذ محمود الجبالى

هل الشوق إلا أن تغنّي حمامة
بشجو محب أو هوى نازحٍ صبّ
إذا ما طواها الليـل رنّت كأنما
يعاودها صوت « الحوليّ » من قرب
لئن كانت الأيام أخلَتْ مرابعى
من الأنس واستوحشتُ للأهل والصُحْبِ
فقد أصبحت ذكرى الأحبَّة سلوتى تقرُّ بهـا عينى و يصبو لهـا قلبى
تعال وغنّ يا أخا الشوق والهوى عن الشرق انغام الصبـابة والحبِ

وخلّ الهوى الغربىّ للغرب إنما يحب الهوى الغربيَّ من كان فى الغربِ
لك الشكر أحييت الغناء لأمةٍ هواها حجازيٌّ يسير مع الرَّكب

١١ ربيع الثانى سنة ١٣٥٧

محمود الجبالى
سكرتير بمجلس النواب سابقاً

رزقُ أحيي فى مصر ذكرى الحمولى بكتابٍ عن الغناء جليلِ
وصف العصر في صحائفه الغُرّ وأسدى للفن حسن الجميلِ
أنستْ نفسه إلى الطرب الجا مع بين الترجيع والترتيل
فأنبرى يذكر المآثر للفنِ ويطوي جيلاً مضى قبل جيلِ
ذائداً عن حماه من عهد فارو ق صعوداً لعهد اسماعيلِ
كان حبًا منهُ وكان غرامًا مالهُ من فؤاده من مثيلِ
فاذكروا الفضل للوفيّ الذى أعطى عن الفن أصدق التمثيلِ

للاستاذ احمد رامى

خواطر مستطرفة فى الموسيقى

بقلم الأستاذ المتفنن نقولا افندى الحداد

نقلاً عن الضياء لليازجي قال حفظه الله

ليس تأثير الموسيقى مقصوراً على الانسان فقط بل يتناول بعض الحيوانات فقد اشتهر أن النياق تسترسل في سيرها على الحدآء وثبت أن الحيّات تكثر حيث يكثر الغنآء والعزف لأنه يلذها سماع الموسيقى . وقد ذكر لى صديق من متخرجيّ إحدى المدارس الكليّة فى بيروت أنه و بعض رصفائه عثروا على حية صغيرة فقبضوا عليها وأرادوا أن يمتحنوا هذا الأمر فجآءوا بها إلى فسحة واسعة وأطلقوها وكان أحدهم يلعب على كمنجة فتقف و إذا توقّف عن اللعب تسير وقد امتحنوا ذلك مراراً وهم بعيدون عنها فصحّ امتحانهم

وقد ورد فى إحدى جرائد بيروت ما محصلهُ أن قسيسًا يُقال له داويس كان مرةً مقيماً في

بيازمادز بورك وكان لهُ ولدٌ صغير فى سنّ الرابعة فدنا الولد من أسد مسلسل لبعض الجيران وكان من أشرس السباع إلى أن صار عند براثنهِ فخفقت لذلك قلوب الناظرين ولم يكن من يجترىء على انقاذه ورأت ذلك فتاة يقال لها مس مولند كانت فى غرفة مشرفة على موضع الأسد فأسرعت وأخذت توقع على آلة موسيقية اللحن المعروف « بملك الآجام » فسرّ الأسد سروراً ذهل بهِ عن فريسته والتفت إلى جهة الصوت مصغياً فذهب الولد مطمئناً كأن لم يكن ما يخشاه ولـكنهُ لما بلغ البيت وسمع البكاء وشاهد الاضطراب صرخ و بكى

وأغرب من ذلك ما قرأتهُ فى تلك الجريدة عينهابقلم من اختبر الأمر بنفسه قال بعنوان «شجرة العاشق » سمعت كثيراً عن هذه الشجرة انهُ إذا وقف المرء عليها وكان صوته حسناً وأنشد بنغم الاصفهان يتناثر زهرها قال وقد زارني يوماً فى حمص أحد اخواننا فقصدت واياهُ التنزه فى بستان لي بظاهر البلدة فعند دخولنا وجدت ولدي وابن أخي وصاحباً لهما حسن الصوت مجتمعين حول شجرة طولها نحو متر ذات جذوع وورقها كورق الحنآء وزهرها أصفر بحجم زهر الفلّ وهى من النباتات الطبيعية فسألتهم عن سبب اجتماعهم فاعلمونى أنها « شجرة العاشق » المشار اليها فوقفنا وسألناالغلام أن ينشد بعد أن هززت الشجرة فلم يسقط منها زهرة فلم ينشد الغلام حتى أخذ الزهر يلوي و يسقط فتركنا هذه وتتبعنا خمساً أخرى من نوعها فوجدناهنَّ مثل الأولى ٥١

فاذا كانت الموسيقى تفعل هذا الفعل فى الأشجار والسباع فلا بدع أن تفعل غرائب وعجائب فى الانسان وهو أرقى المخلوقات وأرقّ الحيوانات شعوراً

المرحوم محمد بك البابلى

« محمد البابلى » هو ابن المغفور لهُ عبده بك البابلى التاجر بالجواهر كان عَزُوفاً عن زخارف الدنيا وكان صديقاً للمرحومين عبده الحمولى وابراهيم بك المويلحي كاتب رسائل « عيسى بن هِشام » وصاحب جريدة مصباح الشرق وكان كاتباً أديباً وشاعراً وعواداً ومطرباً يكاد يمازج الأرواح لرقّته لِما لهُ من مُستملَح الفُكاهة وسرعة الخاطر واليكم بعض نوادره ولطيف هزله الذى يضحك الحزين و يُذهل الزاهد وذلك نقلاً عن كتاب « البابلى » تأليف الأستاذ حسين البابلىالمدرس بكلية الزراعة فى الجامعة المصرية وما قصدت بسرد ذلك إلا تبياناً لما كان عليه عصر البابلى والحمولي من المرَحَ ولذيذ المفاكهة وجميل العشرة قال رحمهُ الله

(١) كان لأحد اليهود ابن مريض قال له البابلى يوماً :
ما تزوّر ابنك البنك الأهلى . على الله ربنا ياخد بيده

(٢) قابله صديق يقلّد الانكليز فى معيشتهم دعاه هذا الصديق إلى تناول الغدآء فلبى البابلى الدعوة وصادف فى ذلك اليوم أنه كان يتمنى اكلة كوارع من شارع محمد على . الغرض جلس مع صديقه إلى المائدة فقُدم لهما شوربة أعقبهـا شوية بطاطس ناشفة ثم البرتقال بعدئذ وهنا قال له الصديق إذا أردت أن تكوّع قليلا بعد الغداء فهاك غرفة الى يمينك بها سرير مُعدّ لكم . قام البابلى إلى الغرفة ساخطاً نادماً على تلبية هذه الدعوة اللي زي بعضها لأن الأكلة لم تقنع ولم تشبع . دخل الفراش المعُدَّ لهُ فلفتت نظرهُ ناموسة ضئيلة ضعيفة لحدّ مؤلم فقال لنفسه يظهر أن الناموسة ده أصلها ضيف إتعزم هنا وانسخط

(٣) للبابلى صديق أُصيب بمرض السكر وطالما شكا اليـه هذا الصديق ما يعانيه من ارتفاع نسبة الحلاوة فى بوله أجاب البابلى ماتفتح لك دكان شربتلى وتسكت

(٤) رأى البابلى شابَّة مسيحية جمالها رائع فلما واجهها البابلي قال اللهمَّ صلِّ على المسيح

(٥) عسكرى وشُّه قبيح صحيح قال له البابلي ده وش ولا عيار

(٦) لما أُحيل « فلان » على المعـاش شرع يتردد على البابلي بمنزله شاكياً باكياً ساخطاً لا حالته على المعاش وفى مرّة صرخ البابلى فى وشّه قائلاً قل لي يا أخي . همَّ حالوك على المعاش والأَّ حالوك علىَّ

(٧) فى أثناء مرور البابلى بحديقة منزله شاهد الجناينى يزرع الشيح فى بعض نواحيها فسأله إيه فايدة الشيح ده ؟ أجاب الجناينى فايدته يا بيه أنه يطفّش التعابين . فردّ البابلى قائلاً : طيّب يا أخي ما تزرع لنا حاجة تطفش المحضرين .

(٨) قصد البابلى يوماً مع والده قرافة المجاورين لمشاهدة الحوش الذى أُعِدَّ لأفراد العائلة . سأله أبوه عبده بك رحمة الله عليه إيه رأيك يا محمد يا ابنى فى التُرَب ده ؟ أجابَ دى تُرَب تُردّ الروح صحيح .

(٩) كان للبابلى عصا مكتوب عليها M.B. «يعنى الأحرف الأولى من إسم ولقب محمد البابلى بالأفرنجية » فاستظرف شكلها صديق له والمفروض أن يقول البابلى فى مثل هذه الأحوال اتفضل العصايا مثلاً . ولـكنهُ أجاب العصاية ده (م) M مش (ب) بتاعتى B

(١٠) مرّ شحّاذ أمام قهوة أيام اضطرابات الثورة المصرية سنة ١٩١٩ والمدارس مضربة والمحالّ العمومية مقفلة والاضراب العام ضارب اطنابه احتجاجاً على ظلم وَقَع أو خطب ألمّ وجعل الشحّاذ يستجدى الجالسين بصوتٍ منكر و إلحاح ثقيل وكان البابلى بين الحاضرين فقال . أيْوَه اضرب لك يوم ، أنتم ما عندكوش وطنية إنتهى

اصـــلاح غلط

صفحة	سطر	خطأ	صوابه	صفحة	سطر	خطأ	صوابه
١	٢١	أوتار	الاوتار	٨٠	١٧	وما بين اللفظ	وبين اللفظ
١١	٥	سيسرون	شيشرون	٨٥	٢	ساير	سائر
١٦	١٨	ماعز	المعز	٨٦	٢	تعرقه	تعرفه
١٨	١٦	جنيهاً	جنيهات	٨٧	٢٤	فكهِ نفس	فكهِ النفس
٢٠	١٠	استدعاءً	استدعاءه	٨٩	١	عنه طريق	عن طريق
٢٠	١١	اللاسودمينيين	اللاسودمينيّون	٨٩	٢٤	خضيض	حضيض
٢١	١٨	فصيح	فسيح	٩٠	١٣	فافه	فانهُ
٢٢	٢٠	لمنفرج	المنفرج	١١	٤	للمفينين	للمغنين
٢٦	١١	أربعة أوتار	الأربعة أوتار	١١٤	٩	موساً	موسا
٢٦	٢٩	أربعة الأوتار	الأربعة اوتار	١٤٣	٢	اللب	اللهب
٣٧	١	الآتين	الآتيين	١٥٧	١٣	رُزق بمولوده	رُزق ابنهُ بمولودة
٤٧	٢٢	الطيرة	الطير	١٦٠	٨	مخائيل تادرس	تادرس مخائيل تادرس
٤٨	٢٠	بفلورنسا	بروما				
٦٥	١٥	يؤول	يأول	١٦٢	٧	جزعه	جذره

(انتهى الجزء الثانى ويليه الجزء الثالث ان شاء الله)

فهرست الكتاب

